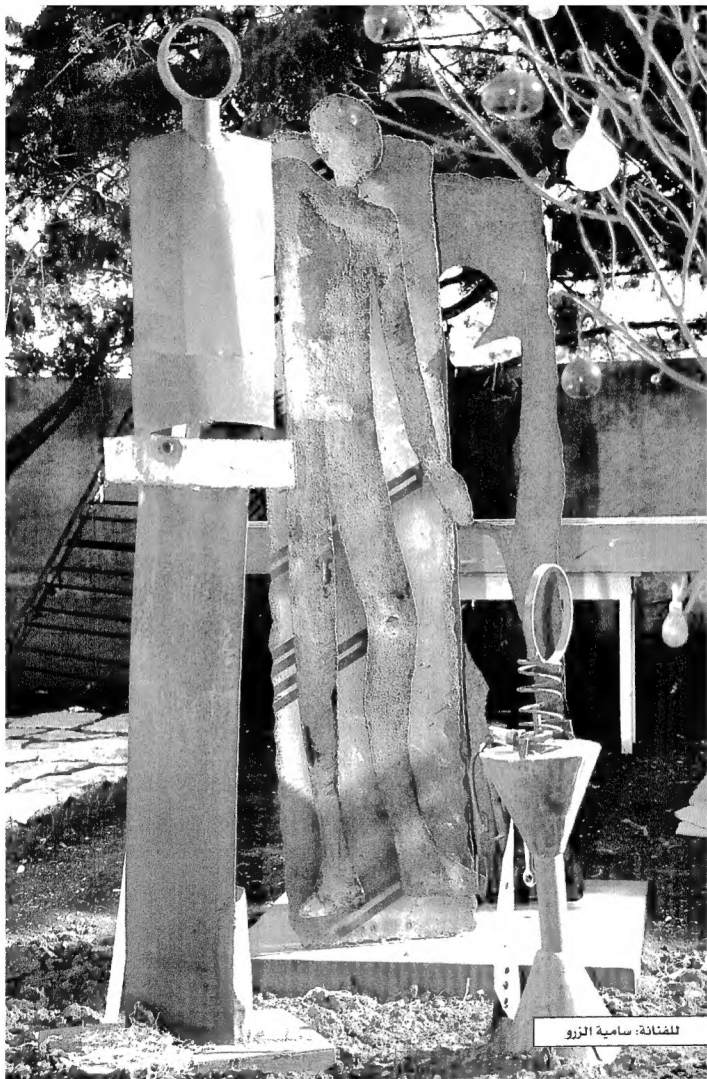


العدد التاسع بعد المائة

عقّالان

مجلة ثقافية شهرية





للفنّانة: سامية الزرو

عندما يكون الخطاب الثقافي سلفياً أيضاً

طوال السنوات الأخيرة، وتحديداً منذ نهايات القرن الماضي، ظلت تلح عليّ رغبة جامحة في البحث عن الأسباب التي أدت إلى عزوف الشباب، وخاصة المتعلمين منهم عن المطالعة، بحيث بلغت هذه الظاهرة ذروتها لأنها لم تقتصر على الشباب والمتعلمين، بل أصبحت شريحة المثقفين جزءاً من هذه الظاهرة، ولقد عمدت خلال الشهور الماضية إلى اختيار أكثر من أربعين عملاً في حقول الشعر والرواية والقصة والنقد، لكتاب محليين وعرب، وكانت النتيجة المرة أن الذين اخترتهم من الشرائح أنفة الذكر، وينسبة تزيد عن تسعين بالمئة، تملأوا بأسباب وأهية وغير متقنة حتى للاميين من العامة، بعدم معرفتهم بهذه الأعمال، أو عدم قراءتها، أو أن اشغافهم حال دون ذلك، واليوم وأنا أشير إلى هذه الظاهرة أذكر أحد الأصفياء الذي كتب قبل عدة أيام، وكان يشارك في أعمال دور ثقافية بمشاركة عربية ليست محدودة العدد، أنه كان كلما صعد المصعد لحضور فعاليات تلك الندوة، أو وهو يفادها كانت أقدامه تتعثر بالعديد من المؤلفات الثقافية الهادمة من الكتاب المشاركين إلى زملائهم ملقاة في المصعد لأنهم اعتبروا حملها عبئاً عليهم، ولم يجدوا من وسيلة للتخلص منها غير هذا الأسلوب اللاحضاري، أو لنقل اللأخلاقي.

إن ما جدوى الكتابية إذا كانت النتيجة تصل بالمتلقي من الشرائح المذكورة التعامل مع الكتاب بصورة أسوأ كثيراً من التعامل مع القمامة لأنه في الحالة الأخيرة ويدافع من الحفاظ على صحته وصحة أسرته يلقي بها في الحاويات للاحتفاظ بها قبل أن تنفلقها الجهات المعنية خارج المدن تمهيداً للتخلص منها.

والسؤال الآخر الذي يتصل بهذه الحالة المؤسفة والمؤلمة في آن معاً، هو: لماذا هذه الاستمالة من العديد من الرموز الثقافية، مهمة كانت أو أدنى من هذه الصفة بكثير إلى المضي قدماً في السبائات التي تجري بينهم لتسجيل أكبر عدد من المؤلفات، وكان الهدف هو أن تضاف أسمائهم إلى موسوعة جينس للأرقام القياسية.

والسؤال الثالث الذي يتبادر إلى الذهن، وينبغي أن يشكل هاجساً، وقلقاً مريراً لهؤلاء هو: هل المشكلة تكمن في المتلقي الذي لم تعد المطالعة جزءاً من هوياته أو اهتماماته، أم في المحتوى والمضمون لهذا الكم من الإنتاج؟

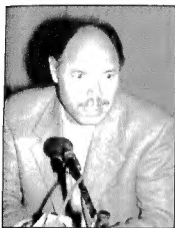
بعد هذه المجالة، نصل إلى "بيت القصيدة" كما يقولون، وأزعم أن السبب في تقديري المتواضع أن غالبية المثقفين في هذا الوطن العربي الكبير يسببون على خطي الاتجاهات السلفية الدينية التي ما زال خطاها يراوح مكانه منذ عدة قرون دون أن يأخذ بعين الاعتبار المعطيات المتجددة عاماً بعد عام، وقرأت بعد قرون، والتي طرحت واقعاً جديداً في التفكير والنهج، والتعامل مع القضايا الحياتية... واقعاً فرضه الإنجاز العلمي والتكنولوجي، والمسكري، والاقتصادي، والحضاري، ورغم كل ذلك فإن خطابهم ما زال يتمسك بطروحات لا علاقة لها بأي مشروع نهضوي تسعى أمه من الأمم إلى إيجازه.

ولأن العام لا يتسع إلى الاستفاضة في هذا المجال وتعداد آلاف الأمثلة التي تستد حجتها، فإنني أرى أن الخطاب الثقافي لم يقدم ما يتقاطع مع الخطاب الأول، لكنه يتناغم معه، ويتجنب التصدي له، وبالرغم من الكوارث التي حلت بهذه الأمة، والانتكاسات التي نالت من جذوة حلمها وطموحها، وحالات اليأس التي شكلت قاسماً مشتركاً بين أبنائها، فإن المثقفين الذين يشغلون ونشغلون هذه الأيام في الإعداد لمئات الندوات والمؤتمرات، ما زالوا يصرون على أن تكون عناوين هذه النشاطات أقرب إلى الحديث عن السلم الموسيقي خلال مائة جنازتي، أو عن جماليات القصيدة الحديثة خلال تفجير سيارة مفخخة تؤدي بحياة المئات قتلى وجرحى، أو عن الفروسية في شعر أبي تمام في احتفال يقام في ذكرى واحدة من النكسات التي دفنا مراراتها.

من السخرية المحزنة والمخزية لحاضر هذه الأمة ومستقبلها أن لا يجد المثقفون عنواناً لنهضتهم غير "قصيدة النثر بين الرفض والقبول" هي وقت مترآمن مع عنوان آخر يطرح علينا جميعاً الاستسلام أو الهزيمة المكرة.

أخيراً أن لا أكون قد تجاوزت قدرتي في التحامل والبالفة مثلما أتمنى أن تستحق هذه التساؤلات من المطالعات الإبداعية في وطننا اهتمامها وعنايتها والوقوف عند انعكاساتها المستقبلية.





4

حوار مع الشاعر
التونسي محمد
الخوالدي



الأغلفة الخارجية

للفنان العالمي

سلفادور دالي

18

قراءة في أعمال
المخرجة السعودية
هيفاء المنصور



المحتويات

- | | | |
|----|----------------------|----------------------------------|
| ٤ | كمال الرياحي | حوار مع الشاعر محمد الخالدي |
| ١٧ | ليلى الأطرش | مجرد سؤال |
| ١٨ | عدنان حسين أحمد | أول مخرجة سعودية "هيفاء المنصور" |
| ٢٦ | نبيل سليمان | الرواية الجديدة في السودان |
| ٣٢ | ابراهيم جابر ابراهيم | بورتريه |
| ٣٤ | مقداد رحيم | بحر متلاطم الأحزان |
| ٣٩ | فاروق وادي | مدارات |
| ٤٠ | ابراهيم خليل | الحياة الأدبية في الأردن |
| ٤٤ | محمد سيف | الطفل والتعبير الدرامي |
| ٤٩ | ناصر الجعفري | كاريكاتير |
| ٥٠ | محمد قرايا | قراءة في كتاب فن الإصغاء |
| ٥٢ | رجب السعد | المرأة في أدب نجيب محفوظ |
| ٥٥ | جمال ناجي | نساء ورجال |
| ٥٦ | سعد الدين خضر | نازك الملائكة |
| ٥٨ | نضال بركان | خلف أسوار الحيرة |
| ٦٠ | مروان حمدان | لامرأة لم تمرضني جيداً |
| ٦٢ | عصام ترشحاتي | رماد هو الوقت |
| ٦٣ | هدية حسين | الصنعة |
| ٦٤ | أيمن دراوشة | قصتان |
| ٦٥ | سحر ملص | وجوه ومدن |
| ٦٦ | نضال بشارة | حوار مع الناقد سيد نجم |
| ٦٩ | شوقي بدر | غيبوبة بدون جنون |
| ٧٤ | عبد الله أبو هيف | البهية تتزين لجلادها |
| ٧٦ | بوجمعة العوفي | ظواهر من الجمالية المسرحية |
| ٨٦ | ياسين عدنان | أبو الغلاء المعري |
| ٨٨ | محمد العاصري | خضراء صمان التشكيلي |
| ٩٢ | تيسير النجار | اصدارات جديدة |
| ٩٦ | خليل قنديل | الأخيرة |

32

بورتريه



44

الطفل والتعبير
الدرامي



تموز / ٢٠٠٤

تصدر عن

امانة عمان الكبرى

109

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

فخري صالح

هاشم غرايبة

خليل قنديل

محمود عيسى موسى

إبراهيم جابر إبراهيم

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

e-mail: Amman_mg@go.com.jo البريد الإلكتروني

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٥/ ٢٠٠٢/٨٣٣)

التصميم والاعراج

ريما أحمد السويطي

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

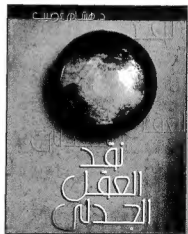
66

حوار مع الناقد
السوري مفيد نجم

88

حصاد عمان
التشكيلي

92

إصدارات
جديدة

رجل المعراج أو صوت الأسفار المنسية حوار مع الشاعر التونسي محمد الخالدي

حوار: كمال الرياحي - تونس

التجربة العراقية شكلت منعطفاً حاسماً في مسيرتي الشعرية وحياتي كلها

منها رواية وكتاب في السيرة. وهذا نبيذ المطر وعصرق الجدران الصفراء، حوار تحدث فيه الخالدي عن توفه لاختراق المجهول وفك أسرارها، وعن أثر التجربة البغدادية في مسيرته الشعرية فيقول: "لو لم أتقرب جغرافياً وروحياً لما استمدت طفولتي بتلك الدقة التي استمدتها بها" وعن اللغة الصوفية يقول: "عليها أن تكون بكراً لم يفهمها أحد من قبل حتى تتوهم وتتألق". تحدث باختلاف كبير عن الحب والعشق وعن الحرمان والفيرة والافتراق وعن السرد وعن الشعر واتجاهاته.



هاهو بمعطفه الأبيض يمزق غيوم شارع الحبيب بورقيبة، شارع الشوارع، كان المطر لعوبا، يهطل لحظات ويغثي لحظات، لذلك خيّر صاحب المعطف الأبيض إغساد مطرئته في غمدها، وكفر بالطقس ليميش ملقوسه كنت أنتظره في مقهى

أصابته اللعنة فأصبح فضاءاً للمثقفين والكتاب والصحفيين: عالم الأوهام والكائد، وصل الرجل الأبيض قبل موعدة بدقائق، ها هو يقف أمام المقهى بجعبته المرضية يبعث في الوجوه عن الصوت الذي هاتفه ليلاً ليجدد موعداً لإجراء حوار حول تجربته الشعرية. يبدو أنه عدل ساعته ليميل في موعدة، ترك مقفله في المكتبة الوطنية، بين الأسفار القديمة والمخطوطات النادرة ليلتزلزل بين أنهج المدينة العتيقة. لا بد أنه في طريقه انفتحت إلى جامع الزيتونة وسحب نفسه عيباً، منتشياً بريق العراقة وشموخها. ولا بد أنه لدحرج من جديد بين الأسواق التقليدية مسرع الخطى على وقع نقر المطارق على النحاس، لا بد أن تلك الأصوات أخذته إلى فضاءات الكنائس وأجراسها والزوايا وطقوسها ولا بد أنه تحسّر على انتهاء الطريق الأصيل عند القوس وبداية الطريق الآخر، شارع الشوارع. لا بد أن خطواته تسارعت أكثر لأن لا شيء في الشارع يحمله على التأمل، لا شيء يدفعه للسهر فيه غير موعدة مع الشعر وحديث الشعر. وقفت أحبيته وأذهب عنه غمّة الشارع خيران نحتسي شايها بأحد المقاهي العتيقة في المدينة المسنة. يبدو أنه جن بسرعة إلى الجدران الصفراء وأصوات النحاس وصلنا نهجا شديد الضيق تنصب فيه طاولات وبعض الكراسي تحت شمسية، جلسنا، جامعا الشاي والليمون سريعا وعاد المطر يعزف أنغامه، لكن هذه المرة كان إيقاعه يزداد مع كل سؤال ومع كل إجابة.

عندما عدت إلى بيتي أتأجل حتى

ومن الأمكنة وسحرها وعن الأزمنة ورحابتها وعن النبوة والادعاء أبحرنا معه في عوالم الفنّ من موسيقى ورسم ومعمار وحلقنا في حضارات الشرق الأدنى وديانته وظلّ الرجل يرّدّ على امتداد ذلك اللقاء بأن القصيدة متمنّة تمتع المرأة، تلك "القارة السابعة" الحوار لقاء أشبه ما يكون بحالة التجلي لذلك لا تتفع معه المختصرات وما على العاشق إلا الإبحار في تفاصيل التفاصيل

● **أود أن نبدأ من لحظة النطفة الشعرية الأولى، فماذا تتذكر من إشراقات تلك اللحظة وهل في محيطك من يتماهى بحرفة الأدب**

- يقول الشاعر الفرنسي الشهير شارل بودلير "إن الشعر هو الطفولة عثر عليها ثانية، وقد صدرت مجموعتي الأخيرة "وطن الشاعر" بهذه المقولة، فما من أحد يبرأ من طفولته، ففي هذه المرحلة من عمر الإنسان تتشكل الملامح الأولى لما سيكون عليه مستقبلا. ولا شك أن النطفة الشعرية الأولى كما سميتها قد تشكلت في تلك الفترة. وأستطيع اليوم أن أتأمل تلك الإشرافات وأتعرّف عليها

وملايس مبلّلة سئلت أين كنت ؟ أجبت: كنت مع الشاعر التونسي محمد الخالدي. لا يبدو أن الاسم حركه فيهم شيئا، تابعتم وأنا أسحب من محفظتي نصّ الحوار خشية أن يكون غرق مع الفارقين في يوم الطوفان الأصفر: هو أصيل الجنوب التونسي، متحصل على الإجازة في اللغة وآدابها من جامعة بغداد وعلى الماجستير. نشر إنتاجه الموضوع والمترجم في كبريات المجلات والدوريات العربية المتخصصة. له اهتمام خاص بالتصوّف الإسلامي والديانات الشرقية، البوذية والهندوسية والطاوية وقد ترجم منها وكتب عنها نصوصا عديدة.

له من الأعمال الشعرية: قراءة الأسفار المحترقة بفداد ١٩٧٤.

كل الذين يجيشون يحملون اسمي، بغداد ١٩٧٧.

المرائي والمراحي، تونس ١٩٩٧.

سيدة البيت العالي، تونس ١٩٩٩.

مهاجع، تونس ٢٠٠١.

وطن الشعر، تونس ٢٠٠٣.

له مخطوطات كثيرة تنتظر النشر



الشعبي أو المليون كما يستحق. لكن حفلات الأعراس حيث يتبارى المغنون والشعراء وحلقات الذكر الصوفي التي كنت أحضرها قد أخضعت في الأخرى مخيلتي وشجنتها.

● ماذا أضافت إليك التجربة البغدادية، هل كانت بالفعل الانطلاقة الحقيقية بالنسبة إليك؟ من الرموز الشعرية التي تعلمت عليها هناك وكانت فاعلة؟

- التجربة العراقية كانت من أولى المنعطقات الحاسمة لا في مسيرتي الشعرية وحسب وإنما في حياتي كلها. فقد غادرت إلى المشرق في العشرينات من عمري وكان وصولي إلى بغداد في حد ذاته مغامرة بكل ما تعنيه الكلمة أترك تفاصيلها لمناسبة أخرى. وككل المنعطقات الحاسمة التي سأمدها في ما بعد ما أكثرها فإن بغداد لم تكن هي هدفي عندما شددت الرحال صعبة رفيقي وصديقي محمد علي اليوسفي إلى المشرق. فقد كان في نيتي أن أكمل دراستي في عاصمة الأمويين لكن اليد الخفية التي أشرت إليها اتفقت لتضللني وحولت وجهتي إلى عاصمة العباسيين فيما فضل رفيق رحلتي البقاء في دمشق. لم تكن الخريطة الشعرية العراقية والعربية بشكل عام غريبة عني، وما أن استقرت بي المقام هناك حتى تعرفت على أغلب الرموز الفاعلة في الساحة من شعراء وكتاب وتقاد ورسامين وروقيطيين بالكثيرين منهم صداقات متينة أسماء كثيرة تثقل ذاكرتي بما في ذلك أسماء

بسهولة. لقد عشت طفولتي بين أحضان الطبيعة، ورغم أنني انتميت إلى مدينة مرتجبة اشتهرت بإنتاج الفسفاط إلا أن ارتباطي بالفضاءات الشاسعة كان قويا، إذ كنا نخرج ونحن أطفال إلى تلك الأودية والتلال المجاورة للمدينة لاصطياد المصايف والفرشات أو جمع القواقع المحيرة والأعشاب العطرة.

أما بدايتي مع الحرف فكانت في كتاب الحي ولم تزل في ذاكرتي صورة ذلك الطفل الذي لوحته شمس الجنوب الحارقة وهو يتمشّر في ملابسه الفضفاضة في طريقه إلى الجامع. وكان علينا نحن رسما بالمداد الأسود الذي كنا أولا كيف نرسم الحرف، فكان المودب يعفر على سطح اللوح الخشبي المصقل حروف الأبجدية بخط عريض وعميّق لنعده نحن رسما بالمداد الأسود الذي كنا نصنعه بأيدينا في أول عملية كيميائية نقوم بها.

كما نجهد في ملء تلك الأخاديد التي شقها المودب فتظهر الحروف بين وأقف نعيد كأنه العمود في الصحراء وملتبّ بذيله كالشعب ومتفخخ كإيطن ومسّن كالنشار ومستدير كالحلقة أو مائل كأن به انقضاء. وكما كانت فرحة الطفل وهو يرى الحروف وهي تتشكل على اللوح صاخبة متألّلة. وكانت تلك دهشته الأولى. لكن كان لابد من محور تلك الحروف عند نهاية الدرس وإذا اللوح صحراء بلقع كتلك التي تلام على مقربة من المدينة تكاد تلتهمها وقد طوّفتها من كل جانب، وكانت تلك أول عملية محو يقوم بها.

وفي المدرسة بدأت أطلع إلى قراءة كل ما تقع عليه عيني من صحف ومجلات قديمة وكثب مصنفات كنت اهدتني إليها بطرق غريبة كأن يدا خفية تقودني إليها من حيث لا أدري. فقررات الكثير من الأساطير والقصص العجائبي ومنها قصة "مجرار الرسول" التي لم أتلخس من تأثيرها حتى هذه اللحظة، وما زالت تفعل فعلها في كتاباتي الشعرية منها والنثرية.

في هذا العالم الطفولي بكل ما فيه من دهشة وتوق إلى اختراق المجهول وفك أسرارها تشكلت لدي نطفة الشعر الأولى. أما في محيطي المباشر فلم يكن هناك من يتعاطى الشعر وإن كان معظم الناس في الجنوب - رجالا ونساء يقولون الشعر

متقّنين ومبدعين عرب كانوا يقيمون في بغداد ولا مجال لنكرهم كلهم. لكنني وأنا أتحدث عن تجربتي البغدادية التي استمرت أحد عشر عاما، وهي كما ترى فترة طويلة لا بد من الإشارة إلى مسألة مهمة؛ فقد كنت أعرف الزخم الشعري الذي ينتظرني وأنا أحنّ ببغداد، لكن ما حاجاتي حقاً هو ازدهار الفنون التشكيلية وثراؤها. وقد حرصت على حضور اشتراك المعارض وزياراتها وارتبطت بعلاقات صداقة مع عدد كبير من الرسامين والنحاتين.

أما المفاجأة الأخرى فكانت ذلك الزخم الموسيقي الذي اكتشفته، فبالإضافة إلى المقام العراقي تعرّفت على مدرسة العود العراقي ورموزها الكبار: مؤسسها الشريف محي الدين حيدر وتلميذه: المرحوم جميل بشير وسلمان شكر أمّ الله في أنفاسه.

وكما ترى، فإنّ بغداد وإن لم تكن هي انطلاقتي الشعرية فقد كانت المناخ الذي ساعدني على صقل موهبتي وتمييق ثقافتي في تلك المرحلة من عمري.

● أنت أصيل الجنوب الغربي، درست بالمعاصرة ثم ساهرت إلى بغداد لتغادر، بعد أكثر من عشر سنوات إلى سويسرا ثم عدت إلى تونس لتعيش بين أسفار المكتبة الوطنية وأروق المدينة العتيقة ربما إلى حين. وفي السام الماضي خرجت علينا بمجموعة تحمل عنوان "وطن الشاعر" واكتشفنا أثناء القراءة أن هذا الوطن هو الطفولة أو المكان الذي درجت فيه هذه الطفولة فهل قدر الشاعر أن يقيم في الزمن بينما تقيم كل الكائنات في المكان؟

- أجل، لقد أقمت في أكثر من بلد وتحت أكثر من سماء، فبعد بغداد انتقلت إلى جنيف حيث قضيت عشر سنوات تقريبا لأنني كنت في حاجة إلى اكتشاف آفاق معرفية جديدة. وهناك عمّقت معرفتي بالثقافة الغربية التي لم تكن غريبة عني واكتشفت وهذا هو المهم الديانات البشرية وهي الهندوسية والطاوية والبوذية بشتى مدارسها. كان اهتمامي بالتصوّف كظاهرة أدبية أولا قد بدأ منذ سنّتي الأولى ببغداد، وعندما غادرتها كانت علاقتي بكبار التصوف قد توطدت. وبحكم انتقالني من مكان إلى آخر وعدم استقرارتي استعصت عن الوطن الجغرافي بوطن روحي هو الذي أقيم فيه الآن. فبعد أن ضرت طويلا في الأفق وزرت أغلب المدن التي كنت أحلم

محمد الحارثي

الملك والملك

- شجرة -

بزيارتها بدأت رحلتي الأطول والأكثر مشقة وأعني بها السفر الباطني أو الجواني كما سماه جورج باتاني في كتاب له معروف، وهو سفر يبدأ لكي لا ينتهي أبداً لأنه كلما توهمت أنك بلغت المناطق المحظورة انفتحت أمامك بوابات أخرى تقضي إلى مناطق أكثر دهشة. وعند عودتي إلى تونس بعد واحد وعشرين عاماً، بدأت رحلتي الأخرى متسلحاً بتجارب روحية قاسية أحياناً مرت بها خلال سفري الجغرافي. وهكذا بدأت مرحلة استبطان الذات واستكشاف مفاروها وهاليزها على ضوء ما حصلته من معارف من خلال اطلاعي على الديانات والفلسفات الشرقية، التي أعادتي من جديد إلى تعاليم التصوف الإسلامي وأقصد هنا التصوف العرفاني. وبالتالي مع العودة إلى الذات عدت إلى طفولتي الأولى استطلقتها في محاولة مني للقبض على الزمن الهارب. ومعظم قصائد "وطن الشاعر" ولدت في جنيف. فائئذ إقامتي في بغداد كتبت لمّا أزل قريباً من طفولتي زعمياً، أما في جنيف فقد بدأت أنأى عنها وتأنى عني، فكانت تدعمني من حين إلى آخر لم بدأت تدق عليّ بابي كلما خلوت بنفسي المكتابة. فكتبت استعبد مراحل طفولتي مستعينا بتمارين التأمل التي تمرّست بها بعد مشقة حتى أصبح بمقدوري استحضار روائع استشقتها وأنا في الثالثة من عمري ومذاق أطمع تناولتها في تلك السن المبكرة حتى ليصنّب بقي أحياناً. وشيئاً فشيئاً انبسطت طفولتي أمامي

بكل تفاصيلها الدقيقة، فكنت وأنا في جنيف أرحل فيما يشبه المراج إلى مراتب الصبا بالجانب الغربي من البلاد التونسية فاتجول فيها كما كنت أفعل أيام الطفولة الأولى: أصطاد الفراشات أو أزرع الطير بحثاً عن أعشاشها أو أذرع الأودية على أعثر على تلك النباتات والأعشاب العطرة التي كنا نجنيها لنقدمها هدية لأهملاتنا.

ولو لم أتربّ جغرافياً وروحياً لما استعدت طفولتي بتلك الدقة التي استعدتها بها. إن إقامتي في الزمن من يبدل عن الإقامة في المكان وحتى بعد عودتي إلى أرض الوطن أو بالأحرى أرض المحن. فإنّ صلتني بالمكان ظلت قلقة ومستوترة. ولعلّ وجودي الدائم في دار الكتب الوطنية المحاذية لجامع الزيتونة في قلب المدينة المنسية هو أيضاً نوع من الإقامة في الزمن. فالمدينة المنسية هي الماضي بامتياز، فأينيتها وأزقتها الضيقة والملتوية وطرازها المعماري تتنفس كلها عبق لماضي. وعندما تكون فيها كمن يعيش حاضره في الماضي، وهو إحساس لنجد غريب في أنّ. قد يرى البعض في هذا نوعاً من النوستالجيا، لكن الحالة التي أشرت إليها لا علاقة لها بالنوستالجيا إنها شيء آخر غامض وملتبس ويشوبه التوق إلى ارتياد المجهول إنها، بمعنى آخر حالة شعرية مفهوماها الوجودي والعُميق لا يفهمها السطحي.

● تحتج دائماً على كل من يذعن تجربتك الشعرية بالصوفية، وتعلن أنها تجربة روحية. هل هناك فرق بين الصوفية وما تسقيه الروحية، وهل انتهت هذه التجربة الروحية بصور ديوانك "المراثي والمراثي"؟

- اعتراضك كان على التسمية لا على مضمونها، فالشعر الصوفي كمصطلح هو الذي قاله المتصوفة ممّن سلخوا الطريق

في هذا العالم
الطفولي بكل ما فيه
من دهشة وتوق إلى
اختراق الجهول
تشكلت لدي نقطة
الشعر الأولى

واشتهروا به. وعندما أكدت بأنّ تجربتي روحية كنت أريد أن أقول إنّ التجربة الروحية تتضمن التجربة الصوفية وتتجاوزها، فعبارة "صوفية" تحيل أكثر ما تحيل على التجربة الروحية للمسلمين بدليل أنّ الفريدين أبوا عليها فقالوا Soufi ويمنون الصوفي msoufisme ويعنون التصوف كتيّار أو حركة روحية في بداية أمرها انبهرت كغيري من الشعراء بالمتصوفة المسلمين وبلغتهم خاصة، فقد كانوا، في رأيي أول من فجّر اللغة حتى قولوها أحياناً ما لا يقال، كما نجد ذلك عند التّصوّ في المواقف والتوحيد في الإشارات الإلهية أو الصالح في كتاب "الولاسان". لكنني لم أقت عند هذا الحد فالتفت بالنسج على منوال هؤلاء واستمارة لغتهم وقاموسهم كما فعل غيري من دون أن يعيش تجربة مخصصة، وحتى أوضح أكثر، فقد تعذت علاقتي بالتصوف الطابع الأدبي إلى ما هو أعمق لكن كان لا بد من قاذح ليضرم فيك تلك الجذوة، فصررت بأزمة مثقلة الأضلاع، عاطفية ووجودية وشعرية، فحشمت الحيرة التي كثيراً ما تحتج عنها المتصوفة، ولكنما أوغلت في دراسة آثار هؤلاء اشتدّ بي هاجس البحث عن شيء مجهول كنت أحسّسه لكني لا أتبيّه على وجه الدقة، فقرّرت السفر إلى أوروبا مدفوعاً بهذا الهاجس الغامض، فاهتفت بذكره سفر إلى بروكسيل لكن اليد الخفية تدخلت من جديدة وغيّرت وجهتي إلى سويسرا وهناك بدأت بعض الأبواب المغلقة تفتح أمامي شيئاً فشيئاً.

● كيف ذلك؟

- لقد انكببت على دراسة الديانات والفلسفات الشرقية مستعينا بما نهلته من التراث الصوفي الإسلامي، وقد توصلت إلى حقيقة جهرية وهي أنّ هناك جدعاً مشتركاً لكل التجارب الروحية. فما دعا إلهي حكماء الشرق قبل أربعة قرون من الميلاد دعا إلهي ابن عربي وغيره من المتصوفة المسلمين ولكن بطرق وأساليب مختلفة، وقد ساعدني هذا الاكتشاف على التعمق أكثر في آثار هؤلاء. فعندما أقرأ لأحدهم يكون في ذهني لاوتسو أو تشوانغ تسو أو بوذا أو راماكريشنا. والعكس صحيح، وكانت هذه المصالحة أمّ ما توصلت إليه خلال بحثي المضني الذي استمرّ سنوات كانت مزيجاً من القلق



والياس تتخللها لحظات لا تنسى من الفرح الغامر.

لقد قيل عن تشوانغ تسو إنه 'ملح الحضارة الصينية والباب المفتوح على اللانهاية'. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن بوذا أو ابن عربي أو عن أي من كبار المتصوفة الآخرين على اختلاف عصورهم والحضارات التي ينتمون إليها. لقد كان ابن عربي أشبه بالجرة التي لا تخوم لها كان خاتم مرحلة وبداية أخرى وهو طاقة هائلة بل لا مثيل لها على الخلق والابتكار ومازال حتى يومنا هذا يتحدث الشرق والغرب بكل صموخ وكبرياء ومازال محل انبهار الباحثين والفريين منهم بصفة خاصة.

إن كل واحد من هؤلاء هو عبارة عن متاهة أو بحر بلا ساحل كما قال أحدهم. فكنت أخرج من متاهة لأدخل أخرى إلى أن التقت المتاهات كلها لتتشكل منها متاهة كبرى لا بدء لها ولا آخر يستحيل الخروج منها. لكن بمرور الزمن تصبح الإقامة فيها غاية الغايات. بعد هذه المرحلة الطويلة من الحيرة والضرب في المجهول أصبحت أمتح تجربتي الذاتية، أي أنني لم أعد أثار سلبا بتجارب الآخرين أو أنهر بكتاباتهم وهو ما يفعل كل من يذني كتابة ما يُسمى بالشعر الصوفي. وقد اقترنت تجربتي هذه بتجربة أخرى اعتبرها مكتملة لها هي البحث في اللغة وهو ما سأفضل فيه لاحقا.

● هل انتهت التجربة الروحية بصمود مجموعتك 'المراثي والمراقي'؟

- كلا !! إن التجربة عندي تبدأ ولا

تنتهي أبدا، فالمراثي والمراقي، شأنها شأن مجموعاتي الأخرى مفتوحة، وقد كتبت بعد صدورهما عام ١٩٩٧ قصائد كثيرة تنتمي إلى المناخ نفسه وتمتص من التجربة نفسها، إن من يخوض غمار تجربة كهذه عليه أن ينسى الخروج منها، فهي ليست موضوعة يمكن أن نتخلل عنها بمجرد انتهاء رواجها، بل هي قدر لا

● ريمت كل الشعراء الذين رفقوا، في وقت ما، الوبة الشعر الصوفي بالادعاء. وقلت بالحرف الواحد في إحدى المقابلات: 'إن كل من كتب أو ادعى أنه يكتب شعرا صوفيا ليست له أية علاقة لا بالتصوف كطريقة ولا بأية تجربة روحية أخرى' أفهم من كلامك أن التصوف لا يكون إلا ممارسة حياتية وليس نشاطا لغويا قائما على التقليد، ألم يكتب بعض الشعراء قصائد حماسية كبرى تغلظ المارك والحروب دون أن يشاركون في واحدة منها؟ ألم يرتبط الشعر منذ حمله الأول بالكذب حتى أصبحت جودته تحدّد بمدى إسرائفه في الكذب؟

- لقد أمطرتني بسيل من الأسئلة ومع ذلك سأحاول أن أردّ عليها بقدر المستطاع. فني إجابتي السابقة أجبت بطريقة غير مباشرة عما ورد في السؤال الأول من سؤالك هذا، فالشعراء الذين عنيتهم يكتبون بوحى من المتصوفة، يستعبدون نعمتهم وتشابيههم بل وصياغاتهم أحيانا والأحرى بنا أن ننسى هذا تأثيرا لا يختلف عن تأثير شاعر ما بشاعر آخر أو إذا شئت موضوعة. وقد أوضحت ذلك بشيء من التفصيل في دراسة بعنوان 'الإبداع والتجربة الروحية' نشرت قبل سنوات في مجلة 'الحياة الثقافية'. فبعد استخدامهم رموز الميثولوجيا التوراتية واليونانية، عدل الشعراء الرواد تدريجيا عن توظيف الأساطير الغريبة خاصة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، ويندوا بوظفون رموزا مستقاة من التراث العربي الإسلامي في محاولة للعودة إلى الجذور والتصال مع الذات، وكان من بين هذه الرموز بعض المتصوفة وعندما أكثر الشعراء من تكرار أسماء الحلاج والشبلي والنفري ويشير الحافى وابن عربي توهم البعض بأن

هناك فعلا تيارا صوفيا بدأت تظهر ملامحه في الشعر العربي الحديث، وصنق الشعراء أنفسهم ذلك ويندوا يتحدثون، بدورهم، عن وجود شعر صوفي ما لبث أن أصبح موضوعة يركبها كل من هبّ ودبّ. فكان البعض يكتبه بإقحام أسماء وعبارات في نصوصه إقحاماً لتسبب إلى الشعر الصوفي، وأكثر من نحا هذا المنحى عبد الوهاب البياتي. وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت مفاهيم خاطئة، فعندما تلبس أدونيس شخصية محمد بن عبد الجبار النفري تصوّر كثيرون أنه هو مكتشفه وأول من تنصّ عن غبار النسيان. وقد حاول أدونيس نفسه الإيهام بذلك مستغلا عدم شهرة النفري وجعل الناس به، بما في ذلك أهل الاختصاص، لكن الواقع غير ذلك تماما. صحيح أن المؤرخين القدامى وكتاب سير المتصوفة قد أهملوا ذكر النفري طيلة ثلاثة قرون إلى أن جاء ابن عربي فاشار إليه لأول مرة في فتوحاته المكيّة. ومع ذلك ظلّ غير معروف بما فيه الكفاية رغم اهتمام بعض المتصوفة به بعد ذلك كحاجي خليفة وعفيف الدين التلمساني. أما في العصر الحديث، فإن أول من حقق آثاره في الثلاثينات من القرن العشرين هو المستشرق البريطاني آرثر بيرتر. وهو طريق قد استشرقت اللغة الصوفية، وتشاء الصداف أن يشرف هذا الباحث على أطروحة أدونيس شاطلع هذا الأخير من خلال أستاذه على كتابات النفري فكان ما كان من نهجه لها.

وكما ترى، فإن كل من ادعى كتابة ما يسمى بالشعر الصوفي لم تكن له أية علاقة لا بالتصوف كطريقة ولا بأية تجربة روحية أخرى. وهنا لا بد أن أؤكد بأن التصوف ليس مجرد طريقة بل هو ممارسة روحية، تشمل في ما تشمل، سلوكك وعلاقتك بالآخرين وبالطبيعة بل تشمل سلوكك الغذائي أيضا، وبناء على ما تقدم، فإنه لا يمكن أن يكون مجرد الصوفية، لكي تتروّع وتتألق لأب أن

وطن السلام

شعر

الأعمال التي قيد لا يكون للمرأة فيها حضور مباشر إلا أنها تظل حاضرة بشكل أو بآخر كأن تمدك المرأة التي تحبها بطاقة تساعدك على إنجاز مشاريعك.

● **في حوار مع ماجد السامرائي (مجلة صمان) قلت: سميت إلى أن أرتقي بالشعر، بوصفه شكلاً تمهيريًا إلى تخوم لحظة الكشف الصوفي، كيف تمكنت من تطويع اللغة لتبلغ سدره المنتهى؟**

- الإبداع الحقيقي هو الذي يرتقي ليلعب مرحلة الكشف. وقد سميت منذ وعيت ذلك إلى تحقيق ولو الحد الأدنى من هذه المهمة الصعبة، وكانت قبليتي إلى ذلك اللغة. ولا شك أنك لاحظت، من خلال أطلاعك على مدونتي الشعرية مدى احتفائي باللغة وصراعي معها في الوقت نفسه، أنا لم أتصالح أبداً مع اللغة كأداة حيادية، فهي عندي مطلب عصي أسعى جاهداً إلى تحقيقه. فمن خلالها أحقق ذاتي، لذلك سميت مسعاري هذا بالبحث الحضني في اللغة. إن عشقي للغة وولعي بها لم يكونا من باب الصدفة، فقد أعجبت إصجاباً شديداً في سنّ ميكرة بشعراء المدرسة اللبنانية أمثال الأخت الصغير وأمين نخلة وإلياس أبي شبكة وفؤاد سليمان. وأنا مدّين لهؤلاء بالكثير، فقد كانت اللغة قبلهم جسداً محنطاً فبعثوا فيها الحياة وأزالوا عن وجهها الأصباغ والمساحيق القديمة وألبسوها أردية العصر. فعدا إليها رواها ورونتها، وارتفعوا بالذائقة العربية وهذبوها، فلم يعد الشعر نظماً بلا روح وتكراراً مجوجاً لأساليب القدامى أو نسجاً على منوالهم.

الحبّ الإلهي يظلّ هو الغاية والمطلق، بل إن الحبّ قد تحوّل، عند بعضهم إلى دين يدينون به، كما أعلن ذلك الشيخ الأكبر عندما قال (الطويل):

أدين بدين الحب أنى توجهت
ركائيه فالحب ديني وإيماني
ولا تكاد تخلو مدونة صوفيّة من الإشارة إلى الحبّ، فهو النسخ الذي يغذي تجارب المتصوّفة. وقد يختلط الحب الحسّي لديهم بالحب الإلهي، أو الحب المطلق ومثال ذلك ما جرى لأبن عربي، فأثناء مجاورته لمكة أقام لدى أحد أعيانها فوقع في غرام ابنته "شمس النظام" التي أوحى له ديوانه "ترجمان الأشواق" الدائع الصيّت وهو من أروع ما قيل في الحب. وعندما هاجمه الفقهاء اضطر إلى تفسيره تفسيراً رمزياً. وقد استوحيت قصة الحبّ هذه هي قصيدتي "أعراس البرزخ" من مجموعتي "المرائي والمرافي".

إنّ الحبّ عندي هو هذا، أي حب يمس الكون كلّ إيماناً المطلق، وهو حب مرتبط بالجمال لأنّ الجمال تجلّ من تجليات الله. وأجمل هذه التجليات هي المرأة.

تقول في أحد تصريحاتك: "إن اللغة خفّ ما أثرها في تجربتي؟ كالمراة، عالم غامض لا تمنع أسرارها إلا إذا امتلكتها" هذه حال اللغة، فكيف هي المرأة وما أثرها في تجربتك؟

خفّ ما توصّلت إليه من خلال صراعي مع اللغة، فهي عالم غامض تكتفه الأسرار، وعليك لفكّ مفاتها، أن تقضّ هذه الأسرار عندها فقط تصاع إليك طيعة وتمنحك نفسها، ومن هنا فهي شبيهة إلى حدّ كبير بالمرأة لأنّ لها، هي الأخرى، مهمّ بدت تلقائيّة عالمها الخاص والمغلّق، وللدخول إلى هذا العالم لا بدّ أن تمتلك مفاتيحه أولاً.

أسما عن أثر المرأة في تجربتي فإني أحيلك على مجموعتي "سيدة البيت الدالي" ومهاجج لتبين مدى حضورها في حياتي وكتاباتي ومدى احتفائي بها. ففي المجموعة الأولى استحضار التجربة المأسافية الأولى من خلال استنطاق الناكسة ومن هنا غلبت السرد على أغلب قصائدها. ولن أتردّد في القول بأنّ "سيدة البيت العالي" هي رواية تغطّت إلى قصائد، أما "مهاجج" فهي التجربة الحسية مع محاولة دائمة للارتقاء بالجسد، إنّ المرأة حاضرة في كل ما أكتب. وحتى في

تكون بكراً لم يفضّها أحد من قبل، وهذا لا يستثنى إلا للمبدعين الحقيقيين ممّن عاشوا تجربة روحية حقيقية واحترقوا في اتونها. إن اللغة مرتبطة ارتباطاً عضويّاً بالتجربة، فلا تجربة بلا لغة ولا لغة بلا تجربة. أمّا أن يكتب شاعر قصائد تخلّد المآثر والحروب دون أن يشارك فيها فهذا من باب التخيل. وخير مثال على ذلك بشّار بن برد الأعمى، كما أبدع المعري الأعمى، هو الآخر في وصف ليلته عندما قال (الخفيف) "كليتني هذه عروس من الزنج عليها فلائد من جمان".

إنّ الكذب الذي أشرت إليه هو القدرة على التخيل لكنّها هيمننا هذه العبارة مع الأسف، فهما خاطئاً وسطحيّاً، فهمة المبدع، أو بالأحرى حرفته هي الإيفال في التخيل وإلا تحوّل ما يكتبه إلى مجرد تسجيل ممّن للواقع. وعليه فليس هناك كذب صادق وكذب كاذب وإنما هناك إبداع أي خرق للواقع وتجاوز له بواسطة التخيل. وقد أدرك ابن عربي أهميّة الخيال فأولاه عناية فائقة، الأكبر الذي حدّا بالمشترق الفرنسي الكبير هنري كوربان إلى أن يضع مؤلفاً ضخماً عن الشيخ الأكبر عنوانه "الخيال الخلاق في تصوّف بن عربي".

وأياً كانت الأسباب الكامنة وراء انهيار الشعراء بالمتصوّفة وبلغتهم، فإنّ محاولة التشبّه بهم هي في الواقع نزوع لا واع إلى العودة إلى الذات بعد كل ما حلّ بالأشخ من نكبات ومأس. وهذا إن ترجع عن شيء، إنما يترجم عن حاجتنا الملحة إلى زخم روحي افتقدناه في خضمّ انخراط الشعراء في القضايا الاجتماعيّة والسياسية حتى تحوّل القصيدة إلى شعيرات ياهته لا روح فيها ظلواها النسيان بمجرد أنّ انتفت الظروف التي حقّت بظهورها.

● **الحديث عن الحبّ عند شعراء الصوفيّة يصل مداها آخر كيف يقول محمد الخالدي حال الحبّ وما علاقته بالله والمطلق؟**

- يكاد يكون الحب هو التسمية الرئيسية في أدب المتصوّفة وكلامهم وبتطبيقاتهم. والحب والمحبّة عندهم من السمة والشمول بحيث يتعدّى الإحاطة بها، لأنّ الزم هنا يلعب دوراً مهماً. لكن

وبالإضافة إلى هذا الولع المبكر باللغة، كان لظروفي الخاصة في الأخرى، دور في تشبّثي بها كشكل من أشكال الخلاص. فقد قضيت واحدا وعشرين عاما في القرية بين المشرق العربي وأوروبا. فكنت أشعر، وهذا طبيعى، بنوع من الهم والضياع وشيئا فشيئا بدأت أدرك أن ما من شيء قادر على جمع شتاتي وذاتي المبعثرة عدا اللغة. لقد كنت في حاجة إلى وطن يؤيّنني فأتخذتها وطناً فأكثر أينما كنت وأجمل الأوطان، في نظري، هو الذي تحمله معك أين ذهبت.

إن كل ما كتبت ما نُشر منه وما لم ينشر بعد، وهو كثير هو في نهاية الأمر محاولة للإمساك بزمام اللغة وكتابة سهرتي من خلال سيرتها هي، إن ما تشهده كرب من انكسارات وانهييارات ما كانت لتضطر على بال أكثر الموقنين في التشاؤم جعلتي، في غمرة اليأس، أحتمي باللغة. إذ لم يبق ما يدلّ علينا كأمة سوى اللغة، ولذلك فإنّ الحفاظ عليها ومعناها من جديد وبشكل من أشكال المقاومة وهكذا عمدت جاهدًا إلى استخراج مكتوبين لفتنا وشحنها بطاقات جديدة لتحافظ على بكارتها وتحقق نسخ الحياة في شرايينها فلا تموت. نعم إنّ للغة قدرة على قول ما لا يقال وارتداد تغرور تبسو محظورة للوهلة الأولى لكن لا بدّ، قبل ذلك، من اكتشاف طاقتها الهائلة، وهنا المسألة كلها.

● كيف تقرا الشعر العربي اليوم؟ لماذا لم نعد نرى شاعرا جديدا يستحق أن نخلع عليه لقب شاعر إلا مجازاة؟ هل هي أزمة قضية أم أزمة لغة، أم أزمة الشعر نفسه؟

- واقع الشعر العربي اليوم واقع غير مستقرّ، ومع ذلك وعلى عكس ما تقول، لا نقفُ المساحة الأدبية العربية تفاجئنا حين إلى آخر بأصوات راقية. لكن الإعلام البائس والمتخلف أو المرتضى هو الذي يصنع أسماء ما أنزل الله بها من سلطان. ولناخذ مثالا على ذلك المساحة التونسية، فهناك أصوات شعرية حقيقية سواء من الشباب ومن تجاوزوا سن الشباب لكنها لا تجد مكانا لها في الفضائيات الإعلامية. القضية تعود في رأيي إلى أزمة قضية وأزمة لغة وأزمة شعر. وهي أزمات متزامنة يعضد بعضها بعضا لتعجز في نهاية الأمر إلى معضلة حقيقية يصعب معالجتها.

● يقول الحلاج مناجيا ربه:
أريدك لا أريدك للثواب
ولكني أريدك للمقاب
فكل ما زبني قد نلت منها
سوى ملذوذ وجدي بالمعذاب
هل الشاعر اليوم في علاقته بالشعر
يركب نفس المقاصد فلم يمد الشعر
يجزّ على صاحبه سوى الجوع والتفني
والهوان حتى أصبح الشاعر يمشي
أحيانا على حافة الدنيا يمد أن كان
يشغلها وأملها؟

- لا شك أن رسالة الشاعر قد تغيّرت، فلم يعد هو صوت القليلة بالرغم من أن البعض ما زال يصّر على أن يكون صوتا لأنظمة القمع عندما، ويستجيب بصمدها وينافق عنها ويبرز جرائمها ومن يحاول الخروج عن القطيع يكون مصيره التجويع والتشريد. هليس غريبا، والحال هذه أن يعيش الشاعر وأعني هنا الشاعر لا أشياء الشعراء والمرترقة أن يعيش على الهامش. لكن النص الحقيقي يستلعب، مهما وضعوا أمامه من حواجز وعقبات أن يخترقها كلها ليصل إلى حيث يجب أن يصل.

● ما سرّ ازدياد عدد أفواج "المتكلمين" كما يسمّهم ممن يرومون حج البيت الشامي وهم لم يقيموا بالفرافض الأخرى، إذ يفتخرون إلى الموهبة والرؤيا والكتابة اللغوية، هل تراهم يعلمون، من جهل، بمقام الشاعر القديم الذي "فقد ظله" منذ زمن قديم؟

- السبب وراء ازدياد المتكلمين على ارتداد ساحة الشعر هو ما أشرت إليه في معرض إجابتي. عن السؤال السابق، فغنياب المسؤولية والجدية إزاء ما يطغى على المساحة من طغى هو الذي شجّع

تجربتي الشعرية الروحية تتضمن التجربة الصوفية وتتجاوزها

هؤلاء المتشاعرين والمتكلمين على الشهرة المجانيّة على الانتساب إلى الشعر وهو منهم براء. ونظرا إلى كثرتهم فقد باتوا يشكلون، كما أشرت آنفا جبهة من الرذالة. ولذا كانت هذه الظاهرة موجودة، بهذا القدر أو ذاك في جميع الأقطار العربية إلا أنها قد اتضحت في تونس حتما بنذر بالكثرة إذ يكفي أن يصدر أحد هؤلاء البلبورين هذيانا بين ذهني كتاب يطبعه على نفقته الخاصة حتى يكتسب صفة الشاعر. هناك ظواهر عندنا لا أبالغ إذا قلت إنها إحدى علامات الساعة، وقديما قيل: من جهل شيئا عاد.

● تحبّلت منذ سنوات عن مشاريع سردية، ويهمني هنا أن أسألك تمحيذا عن مشروع الرّواية الذي قلت أنك بصدد إنجازه، هل انتهيت منه؟ ولماذا فكرت أسلا في كتابته بعد كل هذه السيرة الشعرية؟

- لقد أنجزت بالفعل عملي الروائي الأوّل منذ أكثر من ثلاث سنوات، وظلّت أعيد النظر فيه كل هذه المدة، والرّواية عبارة عن مزاج لكنه مزاج في الزمان لا في المكان. أما عدم إصداري لهذا العمل فيعود إلى أكثر من سبب، فقد هضمت إصدار مجموعتي الشعرية أولا لأنشغ بعد ذلك لمشارعي السردية التي خلطت لها منذ سنوات عديدة أشياء إقامتي في أوروبا، وهناك سبب آخر هو انعدام الناشر الذي يأخذ على عاتقه نشر الأعمال الرّوائية، وحتى إذا وجد مثل هذا الناشر فإنه يطالبك بالمساهمة ماليا في صمليته الطبع. وهذا ابتزاز كما ترى. وهكذا يضطر الكاتب أو الشاعر إلى طبع كتيبه على نفقته الخاصة. وهذا ما سافله إذا سمحت الظروف بذلك وربما أرسلتها إلى إحدى دور النشر العربية، علما أن هذه الأخيرة أيضا أصبحت تشتترط مساهمة المؤلف، أمّا لماذا وكيف جئت إلى الرّواية، فقد تمّ ذلك بصورة تلقائية، بدأت أنحو في قصائدي منحنى سرديا دراميا. وقد تستغرب إذا أخبرك بأن روايتي التي أنجزتها كان منطلقها إحدى قصائدي.

● هل تشمل الرّواية بمتطلباتها الكرنفالية الحوارية كل هذا الزخم الروحي أو الروحاني الذي يملكه

الشاعر محمد الخالدي؟

- الرواية والحديث منها بشكل خاص هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يمكن أن يحتوي أجنداً وأساليب أدبية شتى، والأصل على ذلك من الكثرة بحيث لا تحتاج إلى ذكر. وبعبارة أدق هي الجنس الأدبي الأكثر قابلية للتشكيل، وهي هنا تفوق القصيدة نفسها رغم ما يلفت هذه الأخيرة من قدرات تشكيلية في العقود الأخيرة وأنا أشهر هنا إلى القصيدة العربية دون سواها. من الطبعي جداً إذن أن تتسع الرواية للزخم الروحي والشعري الذي أشرت إليه لأنها أوسع مدى من القصيدة، وأقدر بالتالي على استيعاب ألوان شتى من الانفعالات والرؤى والأحلام وتداخل الأسكنة والأزمنة... إلخ وقد صعدت إلى بعثرة العديد من قصائدي في ثانيا الرواية حتى اخفت ملامحها الأولى وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من النسيج السردي.

وينتمي مشروع السريدي الجديد الذي أنا بصدد إنجازه إلى المناخ نفسه، أي عالم التصوف لكن مع اختلاف كبير في الشكل.

● هل في توجّهك نحو السرد إحساس بقرب أجل الشعر؟

- لم يخامرني قط إحساس بقرب أجل الشعر رغم كثرة الناعين له. لكن قد يلجأ إلى أشكال تمبيرية أخرى كالرواية والسينما وحتى المسرح، فأننا لا أفهم الشعر على أنه هذا الهيكل أي القصيدة أيًا كان شكلها فهو عندي أشمل من ذلك بكثير، وهناك روايات عديدة تضمنت من الشعر ما لم تتضمنه القصائد العظيمة نفسها. الشعر إذن مناخ ولفة قبل كل شيء، فكم من قصيدة محكمة الوزن والقفائية ليس فيها من الشعر شيء، وكم من نصوص لا تعدّ من الشعر ولكنها الشعر عنه. لقد كتبت روايتي كما لو كنت أكتب قصيدة، فالثافة هي نفسها والمناخ هو نفسه مع اتساع حدة الرؤيا.

● هل يمكن للشاعر أن يكون شاعراً كبيراً دون أن يكون سارداً بارعاً، لقد رصدنا هذه القسرة السردية في مجموعتك "سيدة البيت العالي" بشكل خاص.

- نعم، هذا وارد لأن المسرد ليس شرطاً من شروط جودة الشعر، فمطولات

السياب الثلاث المعروفة: الأسلسة والأطفال، والمومن العمياء وحضار القيور ولم تكن من عيون شعره لأنها لا تستجيب لتقنية السرد بمفهومها الصارم. لقد كان السياب شاعراً يتدفق منه الشعر كالمسيل الهادر فاضح في تلك القصائد كل ما كان يعمل في نفسه من أحاسيس جياشة، دون أن يعير الجانب الفني الأهمية التي يستحق. ويبدو أنه قد أدرك إخفاقه في هذا النوع من الشعر القصصي فعدل عنه إن السرد في الشعر يتفق أكثر ما يتفق مع المواضيع التي تستدعي استحضار الذاكرة المثقلة بصور تستوطن أعماقها. لذلك اتخذت معظم قصائدي "سيدة البيت العالي" حتى القصيرة منها منحنى سردياً بكل ما بهلته من وصف وحوار مباشر وغير مباشر ومونولوج، وشخصياً يساعديني السرد على كسر حدة الغنائية التي تفرض نفسها في مثل هذه الحالة، أما المبالغة الصعبة في هذه التقنية فهي استخدام السرد مع المحافظة على شعرية النص. وبدون تحقيق هذه المبالغة لا يمكننا الحديث عن قدرة سردية لدى الشاعر. وكما ذكرت في إجابة سابقة فإن مجموعتي "سيدة البيت العالي" هي عبارة عن رواية تشظت إلى قصائد حتى أنني أفكر جدياً في إعادة كتابتها روايتاً.

● ذكرت أنك أول شاعر مغربي استخدم التنوير، تشهد لك بذلك مجموعتك الأولى "قراءة الأسفار المحترقة" الصادرة في بغداد عام ١٩٧٤. هل من توضيح لهذه المسألة؟

- نعم لقد كنت سباقاً إلى استخدام هذه التقنية على مستوى المغرب العربي، ولا شك أن إقامتي في بغداد وأنا في تلك السن المبكرة قد كانت وراء هذا سبق. إذ من الطبيعي أن تأثر بما حققه الشعر

كل من ادعى كتابة الشعر الصوفي لم تكن لديه أية علاقة لا بالتصوف كطريقة ولا بأي تجربة روحية

هناك من تطوّر ولا سعيًا على مستوى الشكل، ويحكم توفيق إلى التجسّد ومجازة آخر ما أنجز في هذا المجال فقد تلتفت هذه التقنية دون تردد وكلي وعي بأهميتها. فقد درج الشعراء على تدوير البيت أو القطع أحياناً إلى أن جاء حسب الشيخ جعفر دفع بالتدوير إلى أقصى مداه بأن دوّن القصيدة كلها. وقد تحرّكت هذه التقنية منذ ذلك الحين إلى موضوعة حتى بعد أن تخلّى عنها حسب، مع الإشارة إلى أن هذا الأخير لم يكن هو مؤسسها وإنما مطوّرها. ولهذه التقنية ميزاتها فهي الشكل الأمثل الذي يتبع للشاعر التعبير عن حيرته وهو يعيش متناحرة الوجودية. ومن هنا ندرك تمسك محمود درويش به خاصة في مطولاته. وهكذا ضمت مجموعتي الأولى "قراءة الأسفار المحترقة" الصادرة ببغداد عام ١٩٧٤ بعض القصائد المؤدّرة جزئياً أو كلياً مثل قصيدتي "في مقهى الهافانا". علماً أن قصائد المجموعة كتبت بين عامي ١٩٧٢ و١٩٧٤ عندما كنت لماً أزل طالباً في السنة الأولى بجامعة بغداد.

على الرغم من تنوّر التجسّد من مجموعة إلى أخرى، فإن الجهاز النفاوي في أعمالك يحمل تلك الإشراف الصوفية أو الزوجية. كيف يضع محمد الخالدي عتبات نصوصه من غلوين وتصديرات وحواش؟

● يعنيك ما يسمى بالصنعة التي يمد إليها الكتاب اليوم في سبك عناوينهم من خلال الاستمارة الغربية أو عجائبة التركيب؟

- بقدر ما أحرص على أن تكون عناوين كتبي بعيدة عن الملتاد والمألوف، إلا أنني لا أسمن إلى إحداث الصنعة التي تتحدث عنها. فهذا الأسلوب لا يلجأ إليه إلا أصعاب النصوص الجنوفاة في محاولة منهم لإضفاء أهمية على ما يكتبون. ومع ذلك فإن اختياري لعناوين كثيراً ما يستغرق مني وقتاً طويلاً. فقد ظلمت أشهراً بكاملها أبحث عن عنوان لمجموعتي الثانية كل الذين يجيئون يعملون اسمي "الصادرة عن وزارة الثقافة ببغداد". وكان الكتاب قد صُفّ وسحب في المطبعة ولم يبق إلا الخلاف وذات يوم، وفيما كنت أجتاز عتبة كلية الآداب هبط عليّ العنوان فجأة في ما يُشبه الكشف.

أما "سيدة البيت العالي" فهو كما لاحظ الكثيرون، أقرب إلى عنوان إحدى الروايات، وليس في هذا غرابة لأن هذه المجموعة كان يمكن أن تكون رواية. وأما فيما يتعلق بالحواسي والمعدات، فإن الشعر الحديث لا يهتم في رأيي مثل هذا الزخرف وقد عيب على السياب إكثاره من الشروحات في آخر قصائده التي أطلقها بالأسماء المستعارة من الميثولوجيا القديمة والأساطير التوراتية، وإجمالاً أنا راض عن العناوين التي اخترتها لكتبي وإن كنت لم أستقر بعد على عنوان لروايتي المنجزة منذ سنوات.

● **انطلق بعض "الشعراء" العرب يتوسلون بالمصطلحات العلمية والتتجاهلات التكنولوجية حالين بعدالة قد تتركهم نسيبهم، كيف ترى مصيبر هذه النصوص التي اجترعها أصحابها من فضائلات الإنتاج المعلمي ومغابرات المصطلح التقني؟**

- إن من يتوهم أن الحداثة هي إقحام بعض المصطلحات والتسميات الحديثة في شأيا نصوصه فهو من الجهل والسذاجة يمكن. هذا بالإضافة إلى قصوره المعرفي وجهله بمدونة الشعر العربي المعاصر. فقد ظهر في الثلث الأول من القرن العشرين شعراء أطلق عليهم اسم "الشعراء المصريين" لأنهم نادوا على وصف المخترعات الجديدة التي انبهروا بها حتى أن بعضهم تسامل وهو يستمع إلى المذياع: "هل بعد هذا ينطق الحجر؟" وكانت قصائد هؤلاء النظاميين تملأ كمحفوظات للتلاميذ حتى نهاية الستينات ثم حذت من المناهج الدراسية لمدم ملامتها لروح العصر. وقد طوى النسيان هؤلاء النظاميين فلم يمد يذكركم أحد فيما ظلت غنائيات شوقي وقصائد الأطللس الصنوبر والياس أبي شبكة وأمين نخلة وغيرهم حية ناهضة لأنها عبّرت عن التجارب الوجدانية والوجودية لأصحابها. ورغم ذلك مازال البعض يتوهم أنه يتوسل إلى المصطلحات العلمية والتقنية بضم الحداثة. وفي هذا دليل على جهله بالمدونة الشعرية العربية فحسب بل بما يكتب في البلدان التي تصدر لنا التكنولوجيا، فالشعراء هناك مازالوا يؤثرون وصف وردة مضيئة بالندى أو الإفبال في عوالمهم الباطنية بدلا من الحديث عن المبتكرات العلمية الجديدة. إنهم يأخذون بذنب الحداثة لا بالحداداة.

وأما هؤلاء "الشعراء" لا يمكن وسهم إلا بالتخلف والغباء.

● **كما أشرنا في سؤال سابق إلى إقامة الشاعر في الطفولة أو في الزمن. وفي قصصيتك الملطقة "وطن الشاعر" من مجموعتك الأخيرة بالاسم نفسه تجعله نزيل القصيدة. هل يعني هذا أن الشاعر لا تنهيه الأمكنة مسلام يقهيم في غيرها (اللغة)؟**

- اصترف أن علاقاتي بالمكان متوترة، فقد رحلت إلى المشرق في سن مبكرة وبعد فضائي هناك أحد عشر عاما انتقلت إلى أوروبا التي قضيت بها عشر سنوات. ثم عدت إلى تونس حيث أقيم حاليا. وبسبب عدم الاستقرار هذا، كان علي أن أختار وطنيا روحيا ونفسيا يؤيمني تمويضا عن الوطن الجغرافي. المكان الوحيد الحاضر بكثافة في مجموعتي "وطن الشاعر"



وفي الرواية وفي أكثر من عمل آخر هو مسقط رأسي بالجنوب الغربي من البلاد التونسية. "وطن الشاعر" هي احتفاء بهذا المكان بكل مفرداته من نباتات وحيوانات وأودية وهضاب وجبال وصحاري وحجارة، وما يعقبها من حكايات وأساطير مرتبطة بقشرة الطفولة.

يمكن نسيان كل الأمكنة مهما كانت جميلة ورائعة إلا تلك المرتبطة بالطفولة. لذلك لم أؤرخ قصائدي يمكن كتابتها كما يفعل عادة أغلب الشعراء واكتفي بالإشارة إلى مكان

وتاريخ نشرها، ذلك أن القصيدة عندي لا تحذل بالزمان ولا بالمكان. فكم من قصيدة بدأتها في بغداد لتكتمل في جنيف بعد سنوات وكم من أخرى راودتني في جنيف لتتخذ صيغتها النهائية في تونس وهكذا

● **تفضلت قضيضاء يومك في المدينة المتبقية حيث توجد دار الكتب الوطنية، هل يعني هذا أن المدينة الحديثة لا تصلح لأن تكون قضيضاء شعريا؟**

- يمكن لأي مدينة حديثة كانت أم عتيقة أن تشكل قضيضاء شعريا إذا قامت بينها وبين الشاعر علاقة من نوع خاص، واشتهر مثال على ذلك شارل بودلير، مبدع الحداثة. فقد كان شاعر المدينة بامتياز والمدينة هنا هي باريس، مسقط رأسه. فقد خصصها بمجموعة من القصائد سماها *Al spleen de Paris S*. ولكن يبقى للمدينة العتيقة سحرها وغموضها لاختلاط الحاضر فيها بالماضي فكل معلم من معالمها، شاربها كان أو زقاقا أو مسجد أو محلة، تاريخه وأساطيره التي لا تغلو من عجائبات أحيانا. كما أن للمدينة العتيقة ذكرا أكثر خصبا من ذكرا المدينة الحديثة. لذلك فهي تمنحك إحساسا بالثراء والامتلاء. لهذه الأسباب وغيرها أجد راحتي في المدينة العتيقة. وحتى عندما أزور مدينة من المدن أثناء أسفاري فإني أحاول في كل مرة، التعتري على القسم القديم منها. وأثناء إقامتي في جنيف كنت أقضي اليوم كله في المدينة العتيقة حيث توجد الجامعة ومتحف الفن والتاريخ وأروقة الفنون التشكيلية وغيرها من المعالم الثقافية. وما لفت انتباهي هناك أن السياح العرب وما أكثرهم خاصة في فصل الصيف لا يرتادون هذه الأمكنة الرائعة لأنهم في نظهم "خربة".

أما هنا في تونس فانا، كما تعرف، معتكف في المكتبة الوطنية بمحاذاة جامع الزيتونة وبذلك أكون بمنأى عن أشغال الكتاب والشعراء لأنهم لا يرتادون المكتبات.

● **التعرض بالقصيدة المصوبة في نصوصك الأخيرة، رأيت فيه أحد أشكال البحث عن أدوات تمهيرية**

جديدة وانكرت أن يكون من قبيل "الرذلة". كيف تجرّس هذا الاشتغال الجديد على القصيدة العمودية؟ ألا ترى في هذا الحنين بداية اعتراف بإفلاس الأنماط الشعرية المستحقة؟

- عبارة التعرّش ليست في محلها، فقد بدأت شاعرا عمودياً، وهي البداية الطبيعية لكل شاعر حقيقي، لم انتقلت، وبصورة تلقائية إلى قصيدة التفعيلة على غرار من سبقني من الشعراء. وقد جرّبت كل التقنيات التي وصلت إليها القصيدة العربية الحديثة. كما كانت لي إضافاتي أيضاً، غير أني لم أضمنّ مجموعات المنشورة قصائد العمودية، لكن لا تخلو أيّ منها من أبيات ومقطوعة من شعر الشطرين وذلك من باب التوظيف. لكنني أصارحك أيضاً بأنني أحنّ، من حين إلى آخر إلى القصيدة العمودية، فقد مارسنا لمدة طويلة في بداياتي الأولى وتزمنت بها، ومن هنا حنيني إليها. أضف إلى ذلك قراءاتي المستمرة في دواوين الشعر العربي القديم. ولهذا أيضاً تأثره. وهناك سبب آخر لعله الأهم. فحينما نشر شعر بشراً وضموياً بأنّ هناك خطراً يتهدّد وجودنا ننكّس على أنفسنا كأن نمود إلى الماضي للاحتفاء به.

وربما حق لنا الحديث عن ظاهرة المودة إلى القصيدة العمودية، فقد لمتنا هذه الظاهرة لدى الكثيرين من أعلام الحداثة ورموزها. عد إلى مجموعات محمود درويش الأخيرة ومستجد فيها مقطعات عمودية عديدة وإن وُزعها بشكل لا يوحى بذلك. كما نشر سعدي يوسف، في الآخر قصائد ومقطوعات من هذا القبيل.

أما أن يكون ذلك اعترافاً بإفلاس الأنماط الشعرية الحديثة فانا لا أشاطرك الرأي. فتوظيف عمود الشعر لا يعني الاستغناء عن قصيدة التفعيلة، بل قد يدخل في تركيبها أحياناً. أمّا قصيدة النثر فشكل آخر مغاير تماماً. فهي ليست مرحلة متطورة في تجربة الشاعر تلي مرحلة قصيدة التفعيلة كما يتوهم البعض. وذلك لمسيب بسيط ويديهي. وهي أنها سابقة لهذه الأخيرة تاريخياً. ويمكن الشاعر أن يمارسها إلى جانب قصيدة التفعيلة مثلاً يمارس كتابة الرواية أو القصة أو المسرحية. بل قد لا أبالغ في

شيء إذا قلت إنها جنس مستقل بذاته. ففي مجموعتي الأخيرة "وطن الشاعر" نص نُشر في طویل احتل نصف عدد الصفحات تقريباً. لكن هذا لا يعني أن هذا النص يمثل تنويعاً لتجربتي الشعرية وإنما هو تجربة موازية لا أكثر ولا أقل. قصيدة النثر تتطوّر انطلاقاً من ذاتها ومن ألياتها الخاصة. فعندما كتب أدونيس وسعدي يوسف قصيدة النثر فعلاً ذلك بالتوازي مع قصيدة التفعيلة ومازالت أكثر كتاباتهم من هذه الأخيرة. ولو كانت قصيدة النثر تنويعاً لمسيرة الشاعر، كما ظن البعض، لتخليّا نهائياً عن القصيدة الموزونة وهو ما لم يحصل.

● أعلنت النبوة في مجامعك الشعرية وخاصة "المراقي والمراقي" إذ تقول: مصمّد هذا الذي / يهيج كل ليلة وينزوي / في حانة مهجورة نبي. هل هي نوجسبة الشاعر التي جعلتك تعلن بأنك خاتم الشعراء؟

- أن يتشبه الشاعر بالنبي ظاهرة معروفة منذ القديم. والمقطع الذي أورده يجب التمعّن فيه عميماً حتى لا يخذل على ظاهره. لا شك أنّك لاحظت استخدامي لعبارة "السمي" بكثرة في مجموعتي "المراقي والمراقي" وفي قصائد أخرى، لا تتصانف أنا في عيقات الجماعة. لقد وظفت اسمي بأشكال مختلفة لإبراز البعد الرمزي فيه. فقد سمّيت مجموعتي الثانية "كل الذين يهيجون يحملون اسمي"، وكان منطقتي آنذاك منطلقاً إيديولوجياً. بعد ذلك ظلت عبارة "السمي" تتردّد في قصائدي، بدلالة: القومية والروحية معاً هذه المرة. وقد عبّرت عن ذلك في قصيدتي "الأختام الثلاثة" التي ختمت بها "المراقي والمراقي"، فمصمّد هو خاتم الأنبياء، وابن عربي واسمه محمد أيضاً بل دليل قوله: أقول هذا

كتبت روايتي كما لو
كنت أكتب قصيدة
فالفظة هي نفسها
المنام هو نفسه مع
اتساع حدة الرؤيا



وأنا محمد بن العربي. كان خاتم الأولياء، وكان لا بدّ من خاتم للشعراء، وقد أسّيه فهم هذه القصيدة فأتهمني البعض بالفقور والحال أنّ ما قصيدته هو وجود هذه الرابطة الروحية واستمرارها. أمّا الترجسية فهي أيضاً من طبيعة المبدعين. وأعني بالترجسية هنا ذلك الإحساس الذي يُشعرك بتفردك إذا كنت فعلاً قد تمثّلت التجارب الأخرى وصرفت موقعك منها. ومثل هذه الترجسية تكون مشروعة، بل هي حقّ مكتسب إذا اقتصرت بالمعرفة والثقافة الواسمة. أمّا أن نرى أمّياً ينصب ويرفع بحروف الجرّ وهو يلغي المودّة الشعرية العربية منذ أمّ القيس ومولاً إلى محمود درويش باعتبارها تركة قديمة على الشاعر "الحديث" أن يتجاوزها ويتخلّص منها. فهذا هو المرض بعينه. ومثل هذه الحالات العصابية أصبحت مع الأسف منتشرة في أوساط الأشياء وأشياء الأشياء. ومع ذلك يبقى الشاعر الحقيقي ضوئاً للنبي، ألم يقل أليان أبو ماضي:

إنما نحن معشر الشعراء نجلّي سرّ النبوة فينا.

● هي الوقت الذي يُنظر فيه الشعراء المهووسون بالحادثة لقتل الفناثية، أوائل محمد الخالدي عزّله على أنكرها. هل يعني هذا أن حادثة الفناثية لا تشترط كسر هذه الأوتار؟

- الشعر العربي هو أساساً شعر غنائي وإن انطوى بعضه على جانب ملحمي سردي. لكن لا بدّ أن نعي أنّ الفناثية بمفهومها الشائع والساذج أحياناً هي غنايات بصيغة الجمع. فالسبّ وأدونيس ومصمود درويش على سبيل المثال لا الحصر كلهم غنائيون. لكن غنايتهم تختلف من واحد إلى آخر. كذلك فإن غنايتي مختلفة في الأخرى. فقد عمدت منذ فترة طويلة إلى كسر حدتها بأن اعتمدت تقنيات المشرّد في القصيدة، كما كتبت دائماً حريصاً على ألا أسقط في سبيلي إلى ذلك هو اللغة، لأنّ القاموس يفرض، في أحيان كثيرة، غنايته الخاصة. أما أن يعمد المهووسون بالحادثة كما سيّتهم إلى قتل الفناثية فهذا دليل على تغلّفهم لا على حدائثهم لأنهم لا يدرون مثلاً أنّ الفلسفة الحديثة والنقد الحديث أصبحا يكتبان بلغة الشعر.

● في حوار سابق نُشر بالقلم العربي تحدثت عن علاقتك الحميمة بالموسيقى وبأعمال بعض الموسيقيين، ههنا أوضحت لنا هذه العلاقة؟

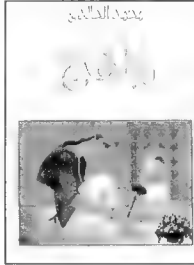
- جاء في أقوال المؤولة: "الموسيقى هي صديق باب الجنة وهو يفتح على مصراعيه" وقد أدمنت الموسيقى منذ أدركت أهميتها حتى أنني لم أجد استطاع الكتابة دون الاستماع إليها. إنها الجناح الذي يحملني إلى عوالم بزرخية أنهل منها ما أنهل من الصور والمشاهد المدهشة ورغم ولي المبكر بالموسيقى فإن بغداد هي التي فتحت عيني على عالمها الشاسع، فيها اكتشفت المقام العراقي والمدرسة العراقية في العود. فاشتغيت أعمال مثليها الكبار وهم الشريف محيي الدين حيدر مؤسس المدرسة وجميل بشير سلمان الشكر الذي انتقته فيما بعد وكتبته عن بعض عروضه التي قُسمها في تونس. ومع إدماني على سماع مؤلفات هؤلاء وغيرهم من أساطين المرفق، أصبحت الموسيقى جزءاً لا يتجزأ من طغري: الكتابة عندي، وشيئاً فشيئاً لاحظت أن البناء الموسيقي بدأ يتسرب من حيث لا أدري إلى بعض قصائدي، عندها جاءتني فكرة كتابة "القمامات"، وهي ثلاثية استلهمت فيها أعمال الثلاثي الذكر. وفي بغداد أيضاً تمرقت على الموسيقى الكلاسيكية عن كتب من خلال برنامج تلفزيوني راعى أسمه "من الموسيقى العالمية". وبحكم أملاعي على حياة كبار الموسيقيين الغربيين عن طريق الأدب، فقد كان الدخول إلى عوالمهم سهلاً نسبياً بالنسبة إليّ.

● عمدت في قصيدتك "المكاشفة" المنشورة في "الرأي والإعراق" إلى حذف عدد من الرؤى التي راعا الشاعر مستخدماً تقنية الياض، وذكرته في الهامش أنها رؤى فاجعة، هل مقولم بغداد والتضيق إلى طائلة الرؤوس ههنا أولى ذلك الرؤى التي أكلها الرؤوس؟

- إذا كان المواطن العربي المعادي قد أصيب بالدخول من هول الصدمة، ههنا بالك من حقن شطراً من صممه وأزهى أيام شبابه في بغداد. لقد كانت صممت مضاعفة ومع ذلك لم أهاجها بل لأنني كنت تنبأت بها. قد تبدو العبارة ميالفا فيها، لكنها الحقيقة فقد كنت أشعر أن حدثاً جلاً سوف يقع إن عاجلاً أو آجلاً وأن كارتة ما ستحل بهذه الأمة. علماً أن

القصيدة كتبت في أواسط الثمانينات أي قبل حرب الخليج الثانية. وقد حذفت بعض المقاطع التي وردت في الحوار بين المريد والشيخ. ومع ذلك فإن هول ما حدث تجاوز أحياناً تلك الرؤيا. ههل نستغرب بعد الآن أن يجهّ النيل ويضرب الفرات، كما جاء في القصيدة، إنها مسألة وقت لا غير، لأن كلّ البوادر تشير إلى ذلك، ألم تحوّل بعض الأنظمة العربية المساجد إلى تكتات فيما تسعى الجماعات المتعصبة من جهتها إلى جعلها بؤراً للعنف والكرهية إن واقمنا العربي ينذر بالقائمة وما خفي أعظم.

● وظفت في مجموعتك "الرأي والرأي" أسطورة أساف وثالثة، فخطفت تلك الأسطورة في حوارية



مع أساطير أخرى لتقيم تمثال القصيدة المختلفة، ههنا هي طريقة استخدامك للأساطير؟

- كنت دائماً وبأ أزل من المولعين بالأساطير العربية ويتاريخ العرب، وأشاء دراسي الجامعية ببغداد وقعت على موسوعة جواد علي الموسومة بتفصيل تاريخ العرب قبل الإسلام فكانت دليلي في مسفري في تاريخ الجزيرة العربية وجغرافيتها وعادات أهلها ولقوسهم وشعائهم وأسماء آلهتهم التي لا تحصى. ومازلت حتى اللحظة أعود إلى هذه الموسوعة من حين إلى آخر لأتضحّ بعين ذلك

التاريخ الحافل والشيخ

لقد استلهمت، كخيري من الشعراء، بعض الأساطير دون الإكثار منها، كما فعل السيّاب أو إحقامها فجاً في ثابا القصيدة على طريقة البياتي. كان هذا في مرحلتي الأولى، أما فيما بعد فقد عدت على أساطيري الخاصة أي تلك التي اجتريتها من تجاوري الشخصية. وأما أسطورة أساف وثالثة فقد استلهمتها دون الإشارة إليها بشكل مباشر، حتى أن القارئ المعادي قد لا يتفطن إليها لأنني نقلتها من أصلها الوثني إلى عالم روحي-صوفي. فقصيدة "أعراس البرزخ" التي صممتها هذه الأسطورة العربية القديمة تروي في الواقع قصة الحب الجارف الذي جمع في مكة بين الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي وشمس النظام ابنة أحد أعيان المدينة التي قتته بعلمها وجمالها فظم فيها ديوانه "ترجمان الأشواق" الذي يُدعى أروع ما قيل في الحب. لقد دمجت بين الأسطورة القديمة وقصة الحب الحقيقية لخلق تركيب جديد هو مزيج من الأولى والثانية.

● ألا ترى صهي أن الشاعر العربي عموماً ظلّ يكرّر نفسه من خلال ترميده لأساطير بعينها، لماذا ظلّ نزل الأساطير التداولية ولم يفتح نصّه على أخرى رابضة في الثقافات الآسيوية والإفريقية، هل فكرت في ارتداد هذا المجال البكر؟

- استخدام الأسطورة في الشعر العربي قديم قدم الشعر نفسه، وفي الثلث الأول من القرن العشرين أكثر الشعراء الترمينطيقون كجماعة أبولو من الإشارة إلى رموز الميثولوجيا اليونانية واللاتينية إشارات سطحية. وفي الفترة نفسها استلهم إلياس أبو شبكة الأساطير التوراتية بطريقة فنية رائدة في أكثر من قصيدة من ديوانه الصغير "أفاني الفردوس". ولم يبدأ التطوير الحديث للأسطورة إلا مع الرؤا وقد أصبح هذا الموضوع بالدراسة ولا حاجة إذن إلى الوقوف عنده. لكن هناك ملاحظة لابدّ منها: فيعد هزيمة حزيران عدل الشعراء، بهذا القدر أو ذاك، عن الميثولوجيا الغربية ليستمتوا رموزهم من التراث العربي-الإسلامي.

واعتقد أنّ السيّاب، كان سيعدل هو الآخر عن الرموز اليونانية والتوراتية لو امتدّ به العمر لكن السيّاب استطاع، على عكس مجالييه، أن يخلق أساطيره الخاصة كبوب وبيقة والمطر الذي أسطره أيضاً. أمّا لماذا ظلّ الشاعر العربي ذليل هذه الأساطير فهذا يخلق بتناقضه، فالمثقف العربي عادة ما يتخذ من الغرب نموذجاً يحذو به دون أن ينتبه إلى أنّ الشرق الأقصى يمثل بغيره ثلثي سكان البشرية تقريباً. وإذا أضفنا إلى هذين الثلثين الحضارة الإفريقية والحضارة في أمريكا الجنوبية، فإنّ الحضارة العربية سوف تزداد تقصصاً. إننا نجعل، مع الأسف، حضارة ثلثي البشرية مع أنها الأكثر ثراءً والأكثر قرباً منا، والغريب هو أنّ الغربيين هم أول من تنبّه إلى ذلك فانبهروا، منذ نهاية القرن التاسع عشر لدراسة الديانات الشرقية والتّيارات الروحية حتى أن كثيرين منهم اعتنقوا هذه الديانات.

● استغنيت في قصيدتك "مباهج" من الثقافة الصينية وشكّلت القصيدة مستفيداً من مبدأ "الين واليانغ، حدّثاً عن كيفية هذا التوظيف، وهل نتقد أن الفنّان العربي قادر على خلق صورة هذا اللص انطلاقاً من المفهنة المتخفية التي وضعها للقصيدة؟

- لديّ اهتمام كما أسلفت بحضارات وديانات الشرق الأقصى، وقد عمّقت معرفتي بها أثناء إقامتي في أوروبا. وشيئاً فشيئاً استوعبت بعض تماهليها لأنّ الصمم أن تهدي إلى أسرارها أو تفتك منافقها. ولتحقيق ذلك لابدّ من عشرة طويلة. وقد كانت معرفتي بالتصوّف الإسلامي خبير دليل للضرب في هذه اللقطة الجديدة التي اكتشفتها أو لنقل قادتي إليها اليد الخفية. وكان طبيعياً أن أستفيد من هذا الزخم الهائل من الأدب والحكم والفلسفة من ذلك مبدأ الين واليانغ أي مبدأ الذكورة والأنوثة وكل طائفتي تكمل إحداهما الأخرى. والقصيدة عبارة عن حوار بين رجل وامرأة في حالة يتمدّد جسدي، ويستمر الحوار إلى أن تقتصد الجسدان اتحداً كاملاً في آخر القصيدة فلا يبقى سوى صوت واحد هو صوتهما مجتمعين. لقد استغرقت مني كتابة "مباهج" وقتاً طويلاً مفيراً في كل

مرة شكلها وينيتها إلى أن استقرت على الصورة التي نشرت بها إنّ "مباهج" قصيدة إيروسية بكل ما تعنيه الكلمة ومع ذلك تمكن قراءتها من مكان عام أمام الجمهور الملتق الوحيد الذي يحول دون ذلك هو صعوبة قراتها. أمّا أن يكون القارئ العربي مؤملاً لفكّ شفرتها فهذا مرهون بمدى ثقافته وأطلاعها على الحضارات الأخرى وآدابها ودياناتها. وما ينطبق على "مباهج" ينطبق أيضاً على أغلب ما كتبت، ففي قصائدي المركبة منها بصورة خاصة الكثير من المفاتيح التي يصعب الاهتداء إليها، وأتمنى أن يظهر مستقبل الناقد القادر على فكّ هذه الرموز والاهتداء إلى مرجعيتها.

● ما سرّ اهتمامك بالأعشى؟ هل ترى فيه النموذج لتعبير من خلاله إلى نصّ خيمي؟ وهل في هذا الاختيار رغبة في الانزياح عن الثقافة النواسية للشاعر العربي؟

- إعجابي بالأعشى الأكبر لأنّ هناك عُشواً كثيراً لا حدود له، حتى أنني خصصته بقصصيتين من مجموعتي "مباهج" هما "الأعشى ومباهجة" و"الصعراء تمتطي بالأعشى". ففي شعره طلاوة وعذوبة قلّ مثيلهما. لذلك تّعب بصنّاء العرب، وهو إلى ذلك شخصية مركبة، فقد كان جواباً آفاقاً ورحّالة لا يكلّ همّه الوحيد البحث عن المتع الحسية. وقد أجاد كثيراً من أسفاره تلك كما نلاحظ ذلك من خلال الكلمات الفارسية والإشارات الدينية النصرانية المبثوثة في ثيابا قصائده. ورغم احتكاكه بالنصرانية يظلّ الأعشى وثيقاً بكل ما تعنيه العبارة. ولا يمكن أن تنظر إليه إلّا من هذه الزاوية. لقد عاش وثيقته هذه بكل حريّة فكان يمارس ملقوسه الحسية دون وازع من دين أو ضمير، على عكسه خلفه أبي نواس.

استلهمت كغيري من الشعراء بعض الأساطير دون الإكثار كما فعل السيّاب أو البيهات

فالألدة لدى هذا الأخير كانت مزوجة بالآلام حتى وهي في ذروتها. أمّا لدى الأعشى فقد ظلت ألدة خالصة من أجل الألدة لا يشوبها أي إحساس بالمرارة أو التدم فهو لم يكن في حاجة إلى توبة تمحو ذنوبه، ولم يكن في حاجة إلى طلب المغفرة من إله يخشاه. فهو لم يعرف مفهوم المعصية أو الحلال والحرام بمفهومهما الديني الرذعي. أمّا آلهته وما أكثرهم فكان يتقرّب منهم لدرء المهول أو خوفاً من عناصر الطبيعة الغامضة. لقد جعلت منه صنواً للصعراء فكلاهما ظامئ لا يرتوي، وياختصّر فإنّ اهتمامي بالأعشى يدخل في إطار اهتمامي بكل ما هو بكر وقريب من الوثنية.

● لاحظنا في مجموعتك "مباهج" احتفاء واضحاً بالرّسم والرّسم والرّسمين، هل استلهمت الألوان في قصيدتك "ملكة الألوان" ثمّ رأيناك تقرأ لوحات الرسّام التونسي جلال بن عبد الله قراءة شعرية، فهل تعتقد أنّ الرّسم جزء من الثقافة الشعرية التي يجب على الشاعر المعاصر أن يمتلكها؟

- من الطبيعي جداً أن أكون باعتباري شاعراً من المؤلّفين بكلّ الفنون ومنها الرّسم. ودعني أصرّح بأن استقاداتي من هذه الفنون هي نثني الشعري، والنثري على حد سواء تفوق استقاداتي من الأدب، أو ليس الشعر في جوهره مزيجاً من الصور والإيقاعات. لقد حدّثك في إجابة سابقة عن ولعي بالموسيقى ومحاولتي استلهام أعمال بعض كبار عاززي العود المراقين شعراً، كذلك حاولت استلهام أعمال بعض الرسّامين وتوظيف الألوان في كتاباتي.

إن عدم تداخل الفنون عندنا وتفاعلها فيما بينها كما حدث ويحدث في الغرب جعل إبداعنا يعاني من فقر الدم. وهذا ما حاولت تفاديه حتى لا أصاب بهذا الداء لذلك فانا أفضل زيارة ممرض للفنون التشكيلية على حضور أمسية شعرية تسمع فيها كل شيء عدا الشعر.

أمّا قراتي للوحات الرسّام التونسي جلال بن عبد الله فقد كان منطلقاً الأول إعجابي بجمال هذا الفنّان التي استأثرت في معطلمها بجسد المرأة بكل بذخه وعفوانه. وقد رسمها وسط مناخات

شرقية ساحرة مع إبراز مفاتيح وجمالها الأمطوري حتى لكان الشرق كله قد اختصر فيها.

● هل وراء اختياريك للوحات جلال عبد الله غايه هنيهة؟ هل هناك علاقة بين القصيدة والأنتي تجعلهما يتعاقبان؟

- بين القصيدة والمرأة أكثر من وشيعة، فإذا كانت القصيدة هي اللغة بامتياز فإن للجسد أيضا لفته، وإذا سلّمنا بأن القصيدة إيقاع، بل هي الإيقاع في أروع صورة، فإن للجسد إيقاعه هو الآخر، ينشئه من تناسق أجزائه وتناغمها. وكانت لساء جلال بن عبد الله نموذجاً رائفاً لهذا التناغم، يضاف إليه الجوّ الشرقي المضيغ بالأساطير الذي يسبح فيه. وهذا كله مدعاة للتأمل والشعر. لقد استطلعت هؤلاء النسوة ومن في كامل زينتهنّ وهتتهنّ لحظة اكتمالهنّ خلقاً سويّاً على يدي الفنان، لكنني أنشأت بموازاتهنّ ويوحى منهنّ خلقاً جديداً هو تلك القصائد التسع. هناك إذن تمام بين عمل الفنان بل محاولة لرسمهنّ من جديد بواسطة الكلمات هذه المرة، ومبارة أخرى تقلّصن من صورتين الجامدة على اللوحة إلى صورة حيّة تنبض بالحركة والفعل. إن بين الأنثى والقصيدة أوجه شبه عديدة، فكلتاهما عصبية، متمنّعة لا تُسَلِّق ولا تتفاد نهوثة، إن المرأة هائرة سابعة، أما القصيدة فهي متامة، وعليك أن تكون عارفاً بنزواتها ولا ضمنت فيهما وضيفتهما.

● إذن لاشك أن ولعك بالضوء والألوان يعود إلى فترة الطفولة

- لقد كانت طفولتي قوس قزح حقيقياً، فالجنوب التونسي لمن لا يعرفه عبارة عن مهرجان هائل من الضوء، وقد أدركت، وأنا في تلك السن أن الفراشات لا تطير إلا في ضوء النهار والأزهار لا تفتح ما لم تستمع بأشعة الشمس، وأن الطيور تأوي إلى وكثاتها إذا أدبهم الجو بسبب الأمطار أو الزواجر إن للألوان فتنة لا تنبأهاها هي رأيي إلا فتنة الموسيقى، ومن هنا ولع البشراء والفنانين بكيمياء الألوان، في محاولة للتبويض عليها، ذلك أن الألوان هي في حقيقتها مجرد وهم أو خدعة إن شئت، فلا الأبيض الأبيض ولا الأسود أسود ولا الأصفر أصفر وهكذا

فالألوان لا يمكن إرجاعها إلى خانة بعينها ومن هنا صعبية التقاطها. لقد فتنت الألوان شاعر ألماتيا العظيم غوثيه خالف كتابه الشهير "نظرية الألوان" بعد رحلة قام بها إلى إيطاليا، مصدر الضوء بالنسبة إلى الأوروبيين. وقد شغف رسّامو عصره بكتابه هذا. إن الألوان والأضواء وأقصده هنا الطليعية منها جزء من ذاكرتي حتى أتني كنت أسافر، عندما كنت في أوروبا، على أجنحة الخيال لأستمتع في برك الضوء بالجنوب علها تمنعني بعض الطلاقة.

● نتحدث الآن عن التجربة الحسية، هل عشتها متفردة أم متداخلة مع التجارب العاطفية والروحية الأخرى؟

- تتزامن التجربة الحسية عادة مع فترة المراهقة، لكنها تظلّ تتسم بالفوضوية والانفراج، ولا يكفها الحديث عن تجربة حسية حقيقية إلا إذا تجاوز الإنسان سنّ المراهقة والشباب الأول. إن الحسية كما أفهمها لا تكتمل إلا إذا كانت اتحاداً بين الروح والجسد، ولأ عنت ممارسة بهيمية، علماً أن هناك من يدعو إلى هذا النوع من الممارسة الحسية، باعتبارها شكلاً من أشكال الوثنية البدائية، أي قبل أن يتلوث الإنسان ويفقد بكارته الأولى، ورداً على الجزء الثاني من سؤالك، فإنني أجيبك بأن أي تجربة حسية لا بد أن تكون متداخلة مع التجارب العاطفية والروحية الأخرى تشكل حقلاً جديداً من التجارب أكثر ثراء.

● لاحظنا عبوداً قسوة للإيروس في الكتيبات الشعرية الماصرة ومنها مجموعتك "مباهج". كيف تقرأ هذه العبود؟ ولماذا هذا الاحتفاء بإيروس؟

- لننتق أولاً حول مفهوم الإيروسية، فالإيروسية الأدبية لا تعني الهونوغرافيا أو الهذأة، لذلك لا يكاد يطلو تراث شعب من الشعوب من نص إيريوتيكي أو أكثر. ولعل أشهرها هو الكما سوترا، أقدم نص إيروتيكي هندي. وتقابل كما، في اللغة السنسكريتية الحقل الدلالي الإيروسية، وتعني أساساً لذة المتعة. والكاما سوترا نص مفتوح للجميع لكن التريين جعلوا منه كتاباً جنسياً. كما أنه أقل جرأة من التماثيل التي تزيّن أجمل معابد الهند والتي هي عبارة عن ترجمة بصرية له. وتجذب هذه التماثيل أوضاعاً جنسية في

منتهى الجرأة أو هكذا تبدو على الأقل لأن الديانة الهندوسية ترى فيها مجرد طقوس وشعائر قابلة للتأويل، علماً أن الكما سوترا ينتهي بقسم باطني، سعري

وقد وجدت الإيروسية الأدبية في الشعر العربي منذ القديم، منذ امرئ القيس والأعشى والناينة في وصفه للمتجذرة زوجة النعمان كما تحفل كتب الأدب، على امتداد العصور، بكتابات عن انغماء والجنس، وهي من الكثرة بحيث يضيق المجال عن ذكرها. ومن بين الذين تناولوا هذا الموضوع شيوخ موقرون، وهذا دليل على أن أجداننا كانوا أوسع أفقا وأرحب صدرا منا.

أما بخصوص مجموعتي "مباهج" فهي تدخل في باب العبود إلى الإيروسية كما ذكرت. لأن كل ما أكتبه يصدر عن تجربة. وقد حاولت أن أروحن الجسد لآته ليكون أجمل وأشهى إذا تروحن. فالجمال، في أروع صورة، كثيراً ما يتخذ هذا المجال، في الأصق والأكثر عمقا بهذا المعنى. وللمصوفة تجارب مهمة في التعامل مع الجسد، ألم يقولوا: لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد منهما للآخر يا أنثى. وما نشيد الإنشاد، وهو الآخر من أقدم النصوص الإيروسية إلا نصير من هذا الاتحاد بين الرّوحي والجسدي، فمن يعزّ بين الروح والجسد، كما يقول أوسكار وايلد، لا يملك إلا الروح ولا الجسد

إن "مباهج" هي مدوّنة العشق والاحتفاء بالجسد في جميع أحواله، مع محاولتي إضفاء طابع روحاني عليه ليصير أكثر بهاء وأكثر لقا. ونبقى الإيروسية مجالاً واسماً للإبداع، فقد اتخذت، على سبيل المثال، طابعاً وشياً لدى ديفد هيربرت لورانس الذي يرى أن تحرير المجتمع يمر عبر تحرير الجسد.

● كيف يمكن أن يجتمع الشعر بما هو لغة الروح بمناخات الجسد، هل في هذا الجمع بحث عن كنه الإنسان؟

- لا أتفق معك في هذا التصريف للشعر، فهذا الأخير هو قبل كل شيء لغة الخيال ولغة اللاوعي، أي لغة تتجاوز الواقع وإن تضمنته أحياناً. مسجع أن الخيالي والرّوحي كثيراً ما يلتقيان وقد

يسند أحدهما الآخر ليسيرا جنباً إلى جنب، يستمدان الطاقة من بعضهما البعض. كما أنّ مناخات الجسد قد تكون شعرية أو روحية هي الأخرى، رغم أن الجسد يظلّ، في اعتقادي يحتفظ بوشيتته أو بشيء منها على الأقل، خافراز، كما يقرّ بذلك علم النفس بدائية في أصلها وهي تستوطننا منذ عهد آدم وحواء

الجزء الثاني من سؤالك مهم جداً نعم إن الجمع بين لغة الشعر ولغة الجسم هو بحث، لا أقول عن كنه الإنسان، بل عن تجديد كنه الإنسان. الشعر متاهة لا بدء لها ولا آخر، والجسد هو أيضاً متاهة لا بدء لها ولا آخر. فقد قال الأديب الفرنسي الشهير أندريه مالرو: "إنّ المرأة قارة سامية" ولا يمكن لي أن أضيف شيئاً آخر للتعبير عمّا يكتنزه جسد المرأة من أسرار وإفراز. إن الرومي أو الشمرى للمثمن بالجسد بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وبالتالي فهما يكوّنان هوية الإنسان وقد أضف كنهونه.

● نون نعلم ما أعطاه محمد الخالدي للشعر، فهذا أعطاه الشعر يا قريء! - أعطاني القدرة على المقاومة والتحدى في زمن انهيار القيم وأندحار الأحلام. وكما منعتني تجاري الروحية طاقة هائلة على التحمل والصبر، منعتني هو أيضاً طاقة هائلة على اجتراح الأحلام والتشبّث بها رغم كل مظاهر الدمار الشامل المحدقة بنا. ويقدر ما أخفست له أخلص لي، فمتندما خائني الوطن الأكبر ثمّ الوطن الأصغر أوأتي الشعر فكان لي خير وطن. وعندما حوريت وحوصرت وحسرت من لقمة العيش كان هو عزائي وملجئي، فيفضله قاومت، وبفضله حاصرت من حاولوا حصارني وانحصرت عليهم في عقر دارهم، وبفضله اكتسبت سمعة واحتراما في كل البلاد العربية فيها ظلّ خصوصي تكرار رغم الدعم الذي يتلقونه ورغم ما يفقد عليهم من هبات وأوسمة ونياشين، فمن لا نص له لن يكتب له الخلود حتى لو تزين بمئات النياشين والأوسمة.

● يقول القصري: كلما يتقوّن ورعياً ضافته المبار. هل يتحدث للخالدي أن يريد القصيدة فتتفتح عنه حذفاً

عن وجع الكتابة ولحظاتها المصيبة - هذه المقولة هي أخطر ما قيل عن مكابدة المبدع في كل العصور وأبعدها أثراً. ولا غرابة أن يكون صاحبها واحداً من أكبر المتصوّفة، فالصوفي هو وحده القادر على الفوص في هذه الأعماق السديمية النهائية والوقوف على "حقائق جوهرية"، لا يدركها سواه إن كل إبداع حقيقي، هو بالضرورة عمل مسعب، وحتى عندما ينجز يظل محتفظاً بموضه فلا يمنح نفسه بسهولة إن المكابدة هي قدر المبدع. وما من إنجاز حقيقي جدير بالبقاء إلا وكان نتيجة لمعاناة شديدة. ومن سمات القصيدة التمنع، كما تمنع المرأة، فالإلهام ليس حالة مستمرة كما يتوهم البعض. لأنه لو استمرّ لاحترق الشاعر في آتونه، إنه عبارة عن لحظات أو يوارق بلغة الصوفية تضيء فجأة فتكشف لك عن خبايا وأسرار لم تكن تتوقّصها القصيدة عندي تشكل أولاً كمنحاً ثم تتواتر البوارق مختلفة في الطول والقصر بحسب الحالة فأسجّلها. فإذا شئت بارقة عن هذا المناخ عزلتها جانباً.

وقد يستمرّ اشتغالي على القصيدة وأضني هنا القصاصات المركبة والطويلة أشهراً ورهباً سنة أو أكثر. وفي الأثناء نبتت لي جانبها مقطعات قصيرة ومركزة عادة ما تكون جساماً لتلك البوارق التي عزلتها جانباً. وهذا أضر أن القصيدة اكتملت تبدأ بعد ذلك عملية المونتاج أو التركيب. وهي المتعة الكبرى عندي ولذّة ما بعدها من لذّة وأنا ابني القصيدة حجراً حجراً، سطرًا سطرًا، وكلمة كلمة حتى تكتمل خلفاً سوياً هنا تتدخل الصنعة، فالمبدع لا يكون مبدعاً حقيقياً ما لم يكن يتقن صنعة، والصنعة هي الشعر، بالإضافة إلى كونها معرفة، هي أيضاً حمن نقدي ذاتي

● هل يشكل الشابي عقدة حقيقية للشاعر

لم تعد لدي رغبة في السفر من أجل السفر لأن السفر الحقيقي هو السفر البساطاني

التونسي؟

- هناك في الواقع أكثر من عقدة، هناك عقدة اسمها الشابي وهناك عقدة اسمها محمود المسمدي، وهناك ثالثة وهي أقلّ حدة اسمها البشير خريف (في مجال الرواية). وقد حاولت أن أقوم سبب هذه العقدة لكنني لم أتوصل إلى نتيجة مقنعة سوى أن هذا البلد الصغير الذي هو تونس يجب أن يظل صغيراً في كل شيء مع أننا مقارنة ببلدان أخرى كثيرة لسنا بلدًا صغيراً هناك نزوع أو إرادة ما أجعل مصدرها تريدنا أن نظل صفاراً، كأننا نستكثر أن يكون لدينا أكثر من شايّ واحد ومسمدي واحد وخريف واحد لأنها عقدة بيضه الديك، لكن المثلّم في المسألة هو أنّ هؤلاء المفسرين إذا ما استثنينا الشابي الذي وفد علينا من المشرق غير معروفين في البلاد العربية.

● قبل أن نودع هذا الحوار ليسافر إلى صقلية، ماذا عن السفر والذئب الذي عشت بين الشرق والغرب أكثر من عشرين عاماً؟

- سافرت، كما تعرف كثيراً، وأقمت تحت أكثر من سماء سنوات طويلة وبالتالي لم تعد لدي رغبة في السفر من أجل السفر، لأنّ السفر الحقيقي هو السفر البساطاني، فمتندما استغرق في الشامل استعصر كل المدن والأصاوغ وزيتها أو أرغب في زيارتها فتعطل أمامي. فهاجول في شوارعها وأرتاد حاناتها وملامحها إنّ السفر، بمعناه الجغرافي لم يعد يعني لي شيئاً سوى أنه فرصة للالتقاء بالأحبة والأصدقاء، فلديّ أصدقاء في جميع أنحاء الوطن العربي، وكم تمنيت لو اجتمعت بهم جميعاً في مكان من هذا العالم. ولأنّ هذه الأمنية مستحيلة، فهازني أستعيش عنها بالحلم أثناء تاملاتي فاستحضرتهم كلهم في لحظة واحدة ليتقاسمونني لبيدي وموسيقاي المفضّلين.

هامش:

● استقننا من الحوار آراء محمد الخالدي في المشهد الثقافي التونسي وذلك بعد استشارة الشاعر لأننا رأينا فيه مواقف الخالدي ما قد يمس من بعد الأسماء وليست عتّان ثقافية الفضاء المناسب لمناقشة قضايا محلّية فاختبنا بما نراه ناعماً للقارئ العربي وما يكون مداره على تجربة الشاعر.

ثقافة الهوية.. وفضاء التعدد

نبلى الأطرش

تحدي الهوية والحفاظ عليها هاجس لمعظم الكتاب والباحثين ممن يخشون هجمة الآخر بثقافته ولقته في عصر الفضاء وتقنية العولمة.

فهل مقومات الهوية من العشاشة والضعف لتذوب بمجرد التماس المتنامي مع الثقافات الأخرى؟ وهل الفضاء مصدر تهديد حقيقي للثقافة القومية؟

الدراسات الإعلامية والاجتماعية تؤثر على غير هذا، فالتجمعات العرقية في الدول التي تقوم على التعددية وتفتح أبوابها للهجرة أحدث فيها إعلام الفضاء العربي ردة عكسية وعمق شعورها العرقي وهو يخاطبها في المهجر بلغتها ودينها ويقدم ثقافته الأصلية من خلال برامج وحواراته.

فاملمة المرينسي المفكرة وعالة الاجتماع المغربية قامت بدراسة على شرائح واسعة من المشاهدين العرب حول التغيير في التفكير الجمعي العربي الأمة خاصة مع هجمة النساء على الإعلام الفضائي بكثافة غير مسبوقه، وإثارتهم لموضوعات جنسية وسياسية ودينية لم يكن يسمح لنساء الإعلام الأرضي الرسمي بالاقتراب منها -ولا حتى لرجال- في شبح الرقابة الذي حوّل الإعلام العربي إلى أرباب دعاية للأنظمة الحاكمة هافقده قدرته وحدد دوره.

فاما الأخرى قلة منهن وصلن إلى مدير قناة أو في مجلس إدارتها لتسهم في رسم استراتيجيات إعلامية، ولكن نساء الإعلام الفضائي فغيرن كثيرا في المفهوم الاجتماعي ونظرتهم إلى قدرة النساء، بعد ما حققته مراسلات الفضائيات في فلسطين والعراق من إعجاب الأمة كلها لشجاعتهن ومهنتهن المالية، والأسماء كثيرة وإن ظلت شيرين أبو عاقلة وجيفارا البديري وهديل الريسي وهديل وهذان أبرز من أحدث التغيير في قبول المرأة بل والإعجاب بها حين تخوض مناطق التوتر والحروب.

ظاهرة لافتة في بحث المرينسي على المهاجرين العرب من مختلف الأقطار العربية هي أن معظمهم عرّفوا أنفسهم بأنهم عرب، أو عرب أميركيون، فتمتازي الشعور القومي بدا واضحا مع تواصلهم مع أوطانهم ولقتهم وديانته عبر الفضاء، ومعظم المسلمين يحرصون على مشاهدة نقل الصلاة من مكة، ويبحث المسيحيون عن صلواتهم المنقولة في المناسبات الدينية.

ولأن الفرد العربي العادي يقضي أمام الشاشات بين ٨-٩ ساعات يوميا. ترتفع مع برامج رمضان بشكل لافت- مقابل ٢-٣ ساعات للأميركي العادي، يمكننا أن نتبين بوضوح أثر الفضائيات على التفكير الجمعي العربي، داخل الوطن العربي الكبير وفي المهجر خلال عقد فضائي مضى وما حمله من قبول للاختلاط كما في برامج جماهيرية يتماشى فيها الإنسان في مكان واحد ويقبل على مشاهدتها مختلف الشرائح العمرية والاجتماعية.

لقد جمع الفضاء التلفزيوني الأمر من جديد حول جهاز التلفزيون في ظاهرة اجتماعية واضحة، ولكن ما يزعج الآباء هو طرح القضايا الجنسية بحرية لا تناسب- في رأيهم- الثقافة العربية، في حين تمتد الغالبية أن برامج الأطفال ما زالت قليلة ولا تلبي احتياجات أطفال هذا العصر.

ومعظم المهاجرين العرب لا يشاهدون المحطات الأمريكية في الأزمان السياسية التي تطال المنطقة العربية، بل يلجأون إلى القنوات العربية الإخبارية المتخصصة، وإلى قنوات بلدانهم في الأيام العادية.

لقد خلصت دراسة المرينسي إلى أن القنوات الفضائية عمقت شعور المهاجرين من مختلف الشعوب بيهويتهم الإثنية وربطتهم بجذورهم وعمقت شعورهم القومي والديني وأحيته حتى لهؤلاء الذين مضى على هجرتهم أربعة عقود أو يزيد. ولا ينطبق هذا الارتداد إلى الهوية والأصول على الأجيال الجديدة من المهاجرين، فمعظم هؤلاء يعيشون انضماما بين رغبة الأهل في العودة إلى الجذور الثقافية الإثنية وما تحمله من قيم وعادات تتناقض تماما مع ما يعيشونه وتعلمونه ويتكلمون به في مجتمعهم الجديد الذي ولدوا فيه، وربما يفسر هذا الانقسام ارتفاع عدد جرائم الشرف الذي بين الجاليات الإسلامية المهاجرة، وعودة كثير من الفتيات لارتداء الحجاب اقتناعا أو رضوخا.

الفضاء الإعلامي وسيلة سريعة لإحداث التحولات الفكرية والاجتماعية التي كانت تتم ببطء شديد، وهو لا يشكل تهديدا للهوية أو خطرا عليها، المهم ألا تصبح الهوية مشجبا للانغلاقية وقبول التعدد وتمازج الثقافات لأنها سمة العصر القادم.

أول مخرجة سعودية تتحدى التابو الديني، وتؤسس للريادة الزمنية في الأقل

هيفاء المنصور تتساعل في فيلمها الأول:

مَنْ هُوَ السَّفَاحُ . . وَمَنْ هِيَ الضَّحِيَّةُ؟

عدنان حسين أحمد - روتردام



هيفاء المنصور

ليس أمراً عابراً أن تُسجّل الريادة الزمنية للفنانة هيفاء المنصور بوصفها أول مخرجة سينمائية في المملكة العربية السعودية، فالمخرجون السينمائيون في السعودية على أهميتهم في مضمار الدراما التلفزيونية، والمخرج، لم ينجزوا حتى الآن فيلماً روائياً طويلاً واحداً للأسباب المعروفة المتعلقة بثقافة التحليل والتحرير، فمن غير المعقول ألا يستطع مخرجون من طراز عبد الله محييين، ومشعل العنزي، وسعد الخميسي، وغافل الفاضل، وعبد الخالق الفائق، وعلي الأمير، على إختلاف مواهبهم الإخراجية ومستوياتهم الفنية أن ينجزوا فيلماً روائياً طويلاً يقترن بإسم السعودية "في القرن الحادي والعشرين"، أي بعد مرور "١٠٩" سنوات على تقسيم "الأخوان لومير" أول عرض للأفلام المتحركة في ٢٨ كانون الأول ١٨٩٥ بواسطة جهاز "السيلغراف" وفي صالة تتواضع فيها بعض الشروط والمواصفات الفنية، إن عزوف دول الخليج برمتها، وليس السعودية وحدها، عن هذه الوسيلة الإعلامية والفنية الخطيرة أمر يدعو إلى التساؤل، والإستغراب، والذهشة، فعندما نراجع تاريخ السينما الخليجية قبل ربع قرن فلا يقتصر إلى أذهاننا سوى فيلمين هما "بس يا بصر" وعرض الزين لخالد صديق، وفيلم "الصمت" لهامش محمد، وقبل بضعة أشهر أنجز المخرج البحريني بستم الذوادي فيلمه الجديد "ذاثر" بعد فيلمه الروائي القصير الأول "الماجن"، كما أنجز المخرج الكويتي محمد الشمري فيلم "شباب كول"، وهناك فيلم إماراتي جديد للمخرج هاني الشيباني الذي سبق له أن قدم أفلاماً متواضعة من بينها "ليلة شتاء دافئة" و"جوهرة"، ولا بد من الإشارة إلى المخرج الإماراتي وليد الشهي الذي أنجز فيلمه الجميل "طوي عشية" فضلاً عن أفلامه التسجيلية المعروفة، وما زلنا نسمع أخباراً متفرقة عن أول فيلم روائي سعودي لم يَرِ النور

من أجل التغلب على العقبات المادية والاجتماعية التي تصادف هذا النوع من العمل الفني الذي لم تقتسمه المرأة السعودية بعد، وما زال العمل السينمائي على ما يبدو في المملكة عيباً أو محرماً، أو يقع في دائرة المكروهات في الأقل.

هاجس البصمة الأولى

لا يضاجني الشك مطلقاً في أن هيفاء المنصور هي فنانة، ذكية، لمحة تحسب لكل خطوة حسابها، فحتى خوضها في مجال الإخراج السينمائي لم يأت إعتباطاً، وإنما جاء نتيجة لقراءة دقيقة لواقع الحال الفني في السعودية، ولأنها لم تتمكن من أدائها الفنية بعد، ولم تملك زمام السيطرة على التقنيات الصوتية والبصرية فخذ إلىجات إلى قصة "السفاح" التي يمكن أن نضعها تحت تصنيف "الإثارة، والترقب، والعنف"، فالصمة في هذا الفيلم القصير الذي لم تجتز مدته الـ "٧٠" دقائق و"١٢" ثانية كانت كافية لأن تمسك المشاهد من

تلايينه، ولا تدعه يلتقط أنفاسه وهو يتابع بحذر شديد قصة ذات طابع أسطوري أقرب إلى الخرافة منه إلى حكايات الواقع المعيش على غرابتها وشذوذه، قصة الفيلم مبنية على شائعة، وقد عُثرت حقاً حينما اكتشفت أوجه التشابه بين قصة "السفاح" الذي انتقل من البحرين إلى السعودية مستمراً بزي "إمرأة"، ومشتغنا في التسلسل إلى البيوت، حيث يقتصب النساء، ثم يقتلهن بطريقة بشعة لا تخلو من جانب رمزي شديد الإيحاء كونه يتخفى بزي النساء المحجبات، أو بشكل أدق، النقبات اللواتي لا تَرْمَنُهن حتى الميمن أو أطراف أتايل اليبدين؛ وبين قصة "أبو طير" في بغداد التي كان يقطع أوصال ضحاياها من النساء والرجال والأطفال بطير الجزايرين؛ هائل نتيجة واحدة وإن اختلفت الغايات، حكاية السفاح ذات طابع خرافي صمتها الأذكرة الشعبية، فقد يكون هذا المواطن سعودي، يقتضي بالضرورة إلى التبرار الأصولي المتشدد الذي يطالب بأن تبقى المرأة أسيرة البيت، والاب تری العالم المحيط به؛ إلا أن وراء السفاح الأسود، فهذا كان المشهد الأول صادماً

المرأة مغَيِّبة أو غير موجودة ولا ملامح لها ضمن المجتمعات الأصولية المتشددة التي تصادر حق النساء

يبدو كما لو كان جزءاً من فيلم لم يكتمل. له بداية وبالتأكيد، ولكن يمكن إضافة مشاهد عليه لأنه في الحقيقة عبارة عن طموح لسرد عمل روائي أكبر. هناك قاتل ومغتصب نساء طليق، وبطلة الفيلم "المخرجة نفسها" الضحية المحتملة. بعدها يستمر المنوال: القاتل المتنكر في زي امرأة يدخل منزلاً آخر. ينتهي الفيلم، ولو تأملنا هذه الأسطر الأربع جسيماً لوجدنا فيها إشادة كبيرة يمكن أن نلصقها منذ مفتتح التقييم الذي وصفه بـ "معادلة روائية مثيرة للإهتمام" وهذا تقييم فني دقيق لأن القصة تتطوي على عناصر الشد والإثارة والترقب المألوف للعنف، والبشاعة السادية، فالثيمة التي تناولتها المخرجة هي ثيمة درامية معقدة جداً قابلة للنمو والتطور وبلوغ الذروة، ثم الانحدار السريع إلى النهاية. الإشارة الثانية في هذا التقييم النقدي المقبول هو "أن الفيلم لم يكتمل، وحسبما قضى المسامح على الضحية الأولى لم تنته متواليات القتل التي بُنيت عليها فكرة الفيلم، بمعنى أن إمكانية البثا السردى لا تزال قائمة لتطوير الأحداث وتجزئها هي أكثر من بيت لتأكيد الشائفة التي روجت لهذا السفاح ورسمت له صورة غريبة، مضطربة لم يستطع المتخصصون تحديد ملامحها الخارجية، وطبيعتها الجوانية. كان على مؤلفة النص ومخرجة الفيلم أن تكشف لنا جوانب متعقبة من طبيعة هذه الشخصية التي قد تكون عصافية، أو متزمتة، وتبين سبب هذا القلق، وعدم الإلتزان في سلوكها الدموي الذي لا يستكين إلا خلال رؤيته منظر الدماء المساخنة التي تنفجر من رؤوس الضحايا النساء. هل نستطيع القول إنه يريد القضاء على متصمر الإخصاب والتناسل والأمومة في الكون؟ هل ينصنع الفيلم من طرف خفي بأن التشدد الديني

بالنسبة لي وأنا أرى النساء السموديات ملغيات بالسواد، ومعمطات، وكان الضباب يغم السوق برمته، أورياً يحتاج المدينة كلها، إذن، فإن تشفيه هذه الوجوه التسوية، وتطليتها بهالة من الضباب أمر مقصود. والهدف منه هو القول بأن المرأة مغَيِّبة، أو غير موجودة، أو لا ملامح لها في الأقل ضمن المجتمعات الأصولية المتشددة التي تصادر حق النساء، وتتكمّل نهاية عنهن، وتحد من حريتهن، ولا تترك لهن إمكانية الحركة إلا بين جدران المنزل التي لا تتعبر منها الأفاع، المشكلة في شخصية هذا السفاح الدموي الملقب بلباس المرأة "الشرعي" الذي يغتصب النساء الضحايا بطريقة وحشية سادية" لم يقدم على ارتكاب جريمة القتل بطريقة بشعة كان يشهر رؤوس الضحايا على ممرز أحواض المغاسل، وهذه القصة المؤسفة لها أس حكايتي يتلخص في أن هذا السفاح الذي أخذ مدلولات واسعة وعيقة كان يتزيا بزي خادمة، وقد وصل ذات مرة إلى بيت سيدة إطمأنت إليه، فيها بوضع أقراص الحبوب المنومة في الشاي الذي يقدمه إليها، وحينما يجتاحها الخدر كان يمارس معها الجنس، وهكذا تكررت العملية إلى أن اكتشفت ذات يوم أنها حامل فهدفت الطريق إلى الجنائي لأنه "هو الوحيد الذي كان متواجداً معها خلال أشهر الحمل وما سبقها بأيام معدودة". هذا التداخل بين شخصية الأصولي المتشدد، والرجل المتخفي بزي امرأة محببة، والسفاح السادي، ورجل الدين التقليدي الذي تعرض إلى غسيل دماغ، والطرائق على الحياة المدنية، والبعيد عن الحضارة والمدنية، يستعمل العديد من التضمينات، كما يظهر في الوقت ذاته الكثير من معاور الجدل والفتاوى الوطيس، كما يمكن ترحيل دلالته إلى معان مريبة، وتوظيف الرمز الديني لجوانب إرهابية تثير الإرتباك، وتبعث على التشويش. "قول فيلم" بأن ترحاب من الجمهور السعودي، كما أتى عليه كل من شاهده في مسابقة "أفلام من الإمارات"، والأهم من ذلك أن النقاد السينمائيين قد إحتفوا بالفيلم غب عرضه مباشرة، وقد كتبت عنه بعض الدراسات النقدية، وأرى من المناسب أن أتوقف عند التقييم النقدي المهم الذي قدمه الناقد السينمائي محمد رضا في الدليل السنوي لمصور السينما العربية والعالمية، إذ يقول "هناك محاولة روائية مثيرة للإهتمام لمخرجة سعودية تقدم أول فيلم لها. "من؟

قد يفضي إلى حمائمات من الدماء قد تبدأ ولا تنتهي؟ أم أن ثيمة الفيلم تريد أن تقول بأن عجز المرأة، وضعفها، وسلبيتها في التي تؤدي بالنتيجة إلى قتل الأنثى في المجتمعات الذكورية التي تنصص المرأة، وتتصدر حقها في الوجود؟ لم تستطع الكتابة والمخرجة التي إعتدت على نص ثري وصادم أن تقدم وجهة نظر واضحة المعالم بصدد مرتكب هذه الجرائم النكراء. فحتي عنوان الفيلم "من؟" جاء بصيغة تساؤل مبهم وكأنها، أي الكاتبة والمخرجة، هيفاء، لا تعرف من هو مرتكب الجريمة، ولماذا؟ وكل الذي فعلته أنها لاحقة في منزل الضحية الأولى، وتركتنا نتابعه إلى أن ولج في بيت الضحية الثانية ليواصل مسمل عنفه الجنسي والدموي في أن معاً. الإشارة الثانية التي قدمها الناقد محمد رضا هي إشادة تقنية، وهذا ما يحسب لمصلحة المخرجة هيفاء المنصور التي لا تزال تؤسس لمشروعها الفني إذ قال: "سينمائي، لقطات الفيلم مصححة التأليف، الكاميرا صاعدة الحركة، المشكلة في أن الفيلم لا يترك أثراً، لأن وجهة النظر فيه شبه معدومة". فظالماً أن لقطات الفيلم تغلو من الميول التقنية لأن المشاهد والتكوينات وحركة الشخصيات قد تم تصويرها بزوايا مضبوطة، البعض منها لقطات مكبرة، هذا فضلاً عن المونتير الذي قطع الصور بطريقة فنية حافظ فيها على إيقاع متناغم لا يشعر فيه المتلقي بعثرات أو هزات تمكّر إنسيابية الفيلم وتدفق حركته. أما وجهة النظر المدمومة فقد أشرنا إليها سابقاً لأن المساحة الزمنية للفيلم ضيقة جداً إلى درجة لم تبح فيها الفرصة للمؤلفة والمخرجة أن تبهر من وجهة نظرها في هذا الموضوع الحساس الذي تقاده كثير من الماملين في مجال الفن "كما كتبت الكاتبة السمودية وجهة الحويرد. إذن، لا استسحق هذه المخرجة الشبيهة أن نضعي إجمالاً لجراها، وشجاعتها في كشف المستور، وإثارة هذه الأسئلة المؤرقة لعل أبرزها: ما طبيعة هوية المرأة العربية المغَيِّبة، التي تلغى بالسواد، وتكوى بالعمى، وتختبئ وراء كواليس الخجل، ولا تخرج عن بيت الطاعة، لأن هناك الرجل الشرقي الذي يقوم بكل شيء نيابة عنها، بل ويحز عنها وهو مرتزق في امرأة محببة، مغلفة مثل ملسم عصي على الحل، بالرغم من أن هيفاء المنصور لم



مظهرهم
الخارجي يوحي
ببؤسهم،
فالشباب الألبم
نصف أنه
أصولي متشد
ليس من خلال
لحيته الكثة،
ومسواكه الذي
لم يسقط من
يده وهو يشوش
أسنانه البيضاء
اللاصقة، وإنما
من خلال الجمل
والعبارات
العذائية التي
يرشق بها
صديقيه الذين
يرافقونه في
مهمة العمل

الريسمية، فلا هو راض عن زميله الذي
يرقص، ويستغفه الطرب على أنغام أغنية
نانسي عجرم، ولا هو مقتنع بتأملات الشاب
الليبرالي المفتوح ذي الشعر الطويل الذي
استعمار "موضحة" من الغرب الأوروبي،
والليبرالي صالح الغلاني مُستغرق في عمله
الخاص، وهو منحاز كلياً إلى الغرب ومؤمن
بالتطورات العلمية التي أحدثها، واجتاحت
العالم من خلالها، خالف من وجهة نظره
هو الذي يصنع كل شيء، بينما نحن في دول
العالم الثالث لم نصنع على حد قوله "لا
موبايل ولا سيارة". أما الشخص الثالث
المتعدد أو الواسطي "طلال السدر" فهو
يتمسك ببيئة من منطقة غائمة بين التطرف
والتفتح، يريد أن ينجو بنفسه فقط، وهو
يعمل عنصر الموازنة التوفيقية بين
الشخصيتين المتصارعتين سواء بصمت أو
بشكل جهوري. فبنية النص في هذا الفيلم
هي بنية "مسطحة" تسير بخط مستقيم،
حتى أن شكل الصراع لا يفضي إلى ذروة
محددة. وهذه البنية، إن جاز لي التعبير، هي
بنية تأملية تأخذ شكل الحوار المتوتر،
المضروب، الذي لا يتعدى حدود طرح وجهات
النظر من دون تحويلها إلى رموز وشيفرات
ذات مضامين إيجابية يمكن لها أن تصد من
القيمة الفكرية لهذه الطروحات، فالليبرالي
غارق في تأملاته بوصف الوطن الجميل
الذي يحرصه على إسداد آيات شمرية

روح العصر، ولعل اعتراضه الأول على
الجملة الساخرة أو الفكاهة التي تقو بها
زميله المعتدل أو الذي يمثل التيار الواسطي
"طلال السدر" حينما قال مبتهجا وهو
يستمتع إلى أغنية الفنانة نانسي عجرم
أخاصمك... أسببك لا بأن المطربين
والمطربات هم الذين يجمعون المربح
ويوحدونهم، فلم يجد الأصولي المتشدد رداً
مناسباً سوى تقريعه، ولومه لأنه يستمع
إلى هذه الأغاني الفاسقة والمجانبة بدلاً من
البحث عن أشياء تنفعه في الآخرة،
وعندما يصطدم بالشخصية الليبرالية
المتحررة "صالح الغلاني" الذي يتغزل
بجمال الوطن، والسماء، والبحرية،
ويتحامل على الإبراهيميين القتل حتى تبلغ
شيمة الفيلم إلى ذروتها عندما يتحدث عن
حول النار التي أوقدها في أول الليل بعد
أن تمطت سيارتهم وهم في الطريق إلى
عملهم في قلب الصحراء، إذ يدب كل
منهم الآخر، فالأصولي ما أن يسمع بإسم
أمريكا في نشرة الأخبار حتى يصرخ
كالملسوع "اللهم زلزل الأرض من تحت
أقدامهم" وحينما يتأمل في النار الموقدة
أمامه يقول "أن نار جهنم التي أعدت
للكافرين من أكبر من هذه النار بالآلاف
المرات، اللهم نجنا منها"، بينما يدين
الليبرالي المتحضر أعمال العنف والإرهاب
ويحمل المتطرفين مسؤولية التفجيرات
التي تحدث هنا وهناك في أطراف المملكة
السعودية وغيرها من بلدان العالم. أما
طلال السدر "الذي يمثل التيار الواسطي
المعتدل فيكتفي بتقريع الطرفين، ولومهما
لأنه يريد أن يعود إلى منزله "سلماً غانماً،
لا قتالاً ولا مقتولاً" وهو يعتقد أن الحقيقة
لا يمتلكها أي من الطرفين، فهو يرى أن
الليبرالي ابن حية، ويبتثه التي يعرفها
جيداً، كما يعتقد بأن الأصولي هو رجل
مؤمن يعرفه.

صرامة البنية الأرسطية

في فيلمها الأول "من؟" نكتشف منذ
البدء أن هناك بنية أرسطية، وقصة
محبوبة يمكن متابعة نمو شخصياتها،
وتصاعد حدثها الدرامي، وتتمسك نهايتها
في الأهل لأن النهاية ظلت مفتوحة وعائمة
لنكتها تشير إلى أن متواليات القتل لا تزال
مستمرة. أما فيلم "أنا والآخر" فهو يطرح
مجموعة من التناقضات من خلال ثلاث
شخصيات لا نعرف عنهم شيئاً، لكن

تدرس التمثيل إلا أنها أدت دور الضحية
بإلتقان شديد، وربما يكون مشهد الإغتصاب
من أقوى مشاهد الفيلم الذي كان يستلحق
وحشية السفاك، ورعب الضحية في أن ممأ.
وقد لعبت الموسيقى المرافقة للحدث دوراً
كبيراً في خلق عناصر التوتر والخوف
والإغتراف الذي إنباب الشخصية لحظة
مباغتتها واغتصابها بهذه الطريقة السادية
المرعبة. كما تقمص هارون المتصور دور
السفاك بشكل جيد بحيث استطاع أن يثبت
الخوف ليس في نفس ضحيته، وإنما امتد
به إلى نفوس المشاهدين.

غياب اللحظة التوثيقية في رسم النهايات
الدالة، أنا والآخر نموذجاً

غالباً ما تختار المخرجة السعودية هيفاء
المنصور موضوعات ساخنة تتعالج من خلالها قضايا الواقع الراهن، فبعد فيلمها
القصير "من؟" الذي عالج شائعة السفاك
الذي يفتصب النساء، ثم يقتلن وهو منتشر
لباس امرأة مثقبة، والذي يُعد من أفلام
الإثارة والتربيع والنفس، والذي يتمحور
حول تعذيب المرأة، والإيمان في إقصائها من
المشهد الحياتي، ثم تناولت في فيلمها
الثاني "الرحيل المر" ظاهرة الهجرة،
والإنتفاع من الحضور، الأمر الذي يفضي
بالبطل إلى الشعور بعدم الإلتزام إلى أي
مكان، وضياح الهوية. أما في فيلمها الثالث
"أنا والآخر" الذي عرّض هذا العام في
جامعة سنترال فلوريدا، وهي مسابقة أفلام
في الإمارات، كما عرض عرضين في مهرجان
الفيلم العربي في روتردام، وقد وصفه
النقاد بأنه فيلم جري يحمس لأوجه
الصراع الفكري الذي تشهده المملكة العربية
السعودية هذه الأيام. فإذا كان "الرحيل المر"
يتميز بسمة الواقعية الشاعرية فإن فيلم
أنا والآخر "تلقى عليه صيغة السؤال
الفلسفي أو الميتافيزيقي المثير للجدل الذي
يتعلق مع الخلايا الثابتة للإرهاب بوصفه
ظاهرة كونية هزت العالم في مطلع الألفية
الثالثة على وجه التحديد. وربما يكون
مسقط رأس المخرجة هيفاء المنصور في
مدينة الخبر التي تعرضت إلى أعمال
تفريبية مروعة قد لعب دوراً تحريضياً في
تناول موضوع حساسة كالتطرف الديني
مُثمة بالشخصية الأصولية المتزمتة التي
تقمصها الفنان مشعل المطيري، وبرع في
أدائها بحيث بدأ مُستقراً، وقبيل الوطاة في
طرح أفكارها الميتافيزيقية التي لا تتسجم مع



سينمائها، إذ اعتمدت في تصوير فيلمها الأولين على تقنية الديجيتال التي أصبحت مُتاحة للجميع. وبالرغم من حداثة تجربتها الإخراجية زمنياً إلا أن إسم هيفاء المنصور بات يقترن بأسماء مخرجين سموديين مهمين "مع طارق المنجز الفني طبعاً" أمثال عبد الله محيسن، ومشمعل العنزي، سعد الخيمسي، عبد الخالق الغانم، هائل الفاضل، وعلي الأمير. وبمناسبة اشتراكها في الدورة الرابعة لمهرجان الفيلم العربي في روتردام بفيلم "أنا والآخر" الذي حاز على جائزة تقديرية التقيناهما على هامش المهرجان، وكان لنا معها هذا الحوار:

● درست الأدب الإنجليزي المقارن في الجامعة الأمريكية في القاهرة، كما درست إدارة الأعمال في جامعة هال البريطانية. كيف تبلور الهاجس السينمائي لديك؟ ومن ساعد على فتح هذا الهاجس الفني، هل لمة أسدقاء أو أصابع خفية كانت تعرضك على تحقيق هذا الهاجس، أم أن هناك رؤى وإلهامات فنية مسددة كانت كامنة في نفسك ووجدت طريقها إلى التور في اللحظة المناسبة؟

- اعتقد أن الهاجس الذي نتحدث عنه كان ذاتياً، أو أسرياً في أغلب الأحوال، ولم يلعب فيه تعرضي الأسداء أو المعارف أي دور. والمسيب هو أنني كنت أعيش وسط عائلة من مثقولي الطفولة، فهاهي عبد الرحمن المنصور كان شاعراً معروفاً، صحيح أنه كان شاعراً مثقلاً، لكنه كان من أوائل الذين كتبوا شعر التفعيلة الحديث، وأختي الكبيرة كانت رسامة لها منجز تفكيلي واضح، وأخي الأكبر كان ملحناً. عشت وسط هذا الجو الثقافي الذي يحترم الفن بكل أشكاله، ولا يفرق بين أنواعه الإبداعية. لهذا السبب لم أشعر بالخوف من الخوض في هذا المجال الفني، وأعني به الإخراج السينمائي. دراستي للأدب الإنجليزي المقارن لعبت دوراً مهماً في صقل موهبتي الإخراجية، كما ساعدتني كثيراً في كتابة قصص أفلامي أو إعداد سيناريوهاها وجواراتها. ولا بد من القول بأنني كنت منذ أيام الدراسة الابتدائية والثانوية أعشق الأفلام السينمائية، وأحب مبادئها، وحينئذ لا أجد فرصة لمشاهدة فيلم سينمائي جميل كنت أستعصم عنها بفرضية المسرح المدرسي:

● لقد ركزت في إجابتك على الجو

وشملة، أو قلّ لدي أحلام أريد أحققها فحققت البعض منها. لم يكن القصد أن أتمرد، وإنما أردت أن أفعل أشياء أرى فيها نفسي وذاتي. أحسن أن الإنسان يجب أن يفعل الأشياء التي يجد نفسه فيها لكي يحقق إنسانيته، وإلا فس يكون الإنسان إمعة لا شخصية له إن لم يحقق ما يريد.

● حينما بدأت كسينمائية هل وضعت في ذهنك أنك ستكونين المخرجة الأولى في السعودية؟

- أبدأ، لأنني ببساطة لم أكن أتوقع أن أحداً سينتبه إلى تجربتي، حمداً لله أن صار لي ولتجربتي الفنية بعض القبول.

● كم هو عدد المخرجين السعوديين الذين يشغلون مهلاً مكانة المخرج السينمائي الذين يقدم إنجازاً سينمائياً واضح المعالم؟

- هناك عدد محدود من المخرجين السعوديين من بينهم الأستاذ عبد الله محيسن، ومشمعل العنزي. هناك مخرج سمودي شاب حاول أن يشترك في مهرجان بانوراما في الإمارات إسمه علي الأمير، ولا بد من الإشارة إلى المخرج سعد الخيمسي الذي يريد الآن أن يصنع فيلماً بعنوان "الخلايا النائمة". هذا فضلاً عن مخرجي الدراما التلفزيونية بينهم عبد الخالق الغانم، وغافل الغانم وغيرهم ممن لا تحضرني أسماؤهم الآن. لقد أتاحت تقنية الديجيتال منذ وقت ليس بالقصير للكثير من المخرجين أن يصنعوا أفلاماً قصيرة، وبكلفة مادية بسيطة، إن الشخص الذي يتوافر على موهبة فنية ما أو مسكون بهاجس إبداعي لم يعقه الجانب المادي، لكن تظل التجربة السعودية محاصرة ضمن البوتقة التي هي

الثقافي والفني الذي كنت تعيشين في وسطه، أنا أريد أن أبحث عن النزوع الفني، كيف تولد لديك هذا الهاجس الفني، وخصوصاً الهاجس البصري في السينما والتلفاز على وجه التحديد؟

- منذ أيام الدراسة الأولى كنت أقوم بإخراج المسرحيات في المدرسة، وفي الجامعة إزداد هذا النشاط المسرحي، والثقافي أيضاً، إذ كنا نؤلف نشرة جدارية عن الثقافة السعودية، ونعرف بها. وعندما كبرت قليلاً شعرت أنني أحب السينما، وأريد أن أشاهد الأفلام، لذلك بدأت أقرأ أغلب ما يكتب عن السينما، وفي حينها شعرت بأنني يجب أن أخذ قراراتتي بنفسني، ولا أقبل أن يملني علي أحد هذه القرارات الشخصية. هكذا أحببت السينما، فتمكنت مني هذا الحب، فقررت أن أدرس السينما. وفي تلك الأثناء شاركت سينمائي في الإمارات العربية المتحدة إسمه "أفلام من الإمارات" وقد رحب بي السينمائي المعروف سمود أمر الله كما هو دأبه في الترحيب بمخرجي الأفلام الجديدة كلهم. وهذه المشاركة بعد ذاتها اعتبرها مصحراً حقيقياً للشروع في هذا الطريق الجميل.

● هل أنت متمردة بطبيعتك، أو هل هي مكوناتك الشخصية شيء من هذا التمرد بحيث اخترت الإخراج مهنة، ودرست الأدب الإنجليزي، وسافرت كثيراً، وأخرجت أفلاماً جريئة؟

- والله أنا لا أحسن بأنني متمردة، وإنما أشعر أنني أريد أن أفعل شيئاً

فيها. آتمنى على السعوديين خاصة والخليجيين عامة أن يفتخروا على هذه التجربة البصرية المهمة، وفي حوار سابق قلت إن على الخليجيين أن يتفكروا بالتجارب السينمائية الأخرى من أجل خدمة تجربتهم السينمائية الوليدة.

● كيف تكونت فكرة الفيلم الأول "من" باعتباره الإطلاقة الأولى لك على المشاهد السعودي خاصة أو العربي عامة، هل كان النص لك شخصياً أم لكاتب سيناريو؟

في فيلم "من" أنا تكلمت مع الأستاذ مسعود أمر الله، وهو الذي أعطاني اللائحة، وقال لي يجب أن تراعي الشروط التالية، ويجب أن تكون المشاركة بمنصر إماراتي. إبتدأت في تلك الفترة بالبحث عن قصة، في تلك الأثناء كانت هناك قصة "السفاح" الذي يتركب الجريمة تلو الأخرى، وقد أشيع في حينها بأنه "إمرأة" ثم تبين أنه رجل يتخفى في زي امرأة منتحبة. هذه القصة تفصّل لك عن غياب هوية المرأة، وتشير إلى استغلالها حتى في موضوع القتل، أحسست أن هذه القصة تتحدث عن هذا السفاح بشكل مهول، أنا أخذت هذه الشائكة، وعالجتها بمالية سينمائية فنية بسيطة، صحيح لم يأخذ هذا الفيلم جائزة في أي مهرجان، ولكنه نجح جداً على مستوى الشارع السعودي، ونشر على الإنترنت وشاهده الكثيرون، وأنا أحسست أن هذا الفيلم حقق لي شهرة جماهيرية واسعة.

● كيف قوبل الفيلم الأول نقدياً؟

كتب عن هذا الفيلم الأستاذ محمد رضا، كما كتب آخرون عروضاً عن الفيلم، وهم على العموم فحرون بتجربتي كمسودة تقدم شيئاً مختلفاً وجريئاً. على مستوى النقد لم يصدر شيئاً ضد تجربتي الإخراجية، وحقيقة أنا اعتبر نفسي مبتدئة بالرغم من أنني أنجزت ثلاثة أفلام، وسأنجز الفيلم الرابع عما قريب، أنا لا أنكر أن تجربتي ما تزال هي أول مراحلها، ولكنني مصرة على التعلم، واكتساب الخبرة. على مستوى الشارع هناك بعض الناس شعروا بأن هذا الفيلم يتصدى لهم ولعاداتهم وتقاليدهم، وهناك الزايم الآخر الذي يشعر بالضرورة الإنفتاح والتعاظم مع مشكلات العصر الحديث، بإختصار كان الفيلم مشيراً للجدل من نواحٍ مختلفة.

لم يصدر أي نقد ضد تجربتي الإخراجية ولكنني اعتبر نفسي مبتدئة

وجريئاً في طرحة لقضية حساسة جداً حتى وإن جاءت في إطار شائكة لا غير.

● ما هي أبرز نقاط الإثارة والجدل في هذا الفيلم؟

الفيلم يبتدئ بعبارـة "نخاف المجهول، وبعضنا بلا وجوه، ويظل السؤال: من؟" كثير منا كان يمتدّد أنتي أهاجم الحجاب، وأهاجم العمياء، وهذا كما تعرف موضوع حساس في السعودية، أو في دول الخليج العربي برمتها، ولكنني كنت أركز على غياب الهوية، فعندما أقول نخاف المجهول، وبعضنا بلا وجوه أعني غياب الهوية، وأعني إستغلال المرأة، كما أتيج إمكانية التأويل حين أكتشف في النهاية بأن هذا السفاح ليس إمرأة وإنما هو رجل مجرم متخفّ في زي إمرأة محجوبة بالسواد من أعلى رأسها إلى أصابع قدميها.

● كيف ولد فيلمك الثاني "الرحيل المر" ووجد طريقه إلى الوجود؟

فيلم "الرحيل المر" يتحدث عن شاب صغير أو عن التفرير بمفهومه الأوسع. هذا الفيلم مدته ١٢ دقيقة، وهو روائي قصير. الفيلم يتحدث عن الهجرة للمدينة وللمدنية، هذه الهجرة التي دعنا أن نسمي حصارتنا وزماننا وبساتيننا. شاب سعودي بسيط، وجميل، وراق يقدر الفن والفناء والشعر والكلمة الشعرية الجميلة يهاجر بحجة الدراسة ولا يعود. هناك أشياء كثيرة ضاعت بسبب الفزوح من القرى إلى المدينة، أو لنقل إلى الحياة المدنية، وهذه المدنية بمفهومها السعودي هي ضياع للكثير من الأشياء، مثلاً ضاع الولد الصغير الذي ترك أهله من أجل الدراسة ولم يرجع لهم بعد أن تولد لديه إحساس بالغربة والتفرير وعدم الإلتزام إلى أي مكان.

● الفيلم الثالث "أنا والآخر" هل كان

هذا التضاد مرسومًا في ذهنك مسبقاً، هل أخرجت هذا الفيلم إعتدالاً على ثوابا مسبقة لهذه الإثارة الجذلية أو الفكرة المستقرة، أم لأن الموضوع ساخن وجار على الساحة العلنية؟ هل هناك أسباب فنية إن لم تكن هناك أسباب أيديولوجية؟

بمراحة أنا دائماً أريد لفيلمي أن يعكس شيئاً مما يحصل في الواقع الراهن في السعودية. الشيء الحاصل في السعودية الآن أن هناك تيارين، التيار الأول ليبرالي، والتيار الثاني إسلامي، وهذان التياران يحاول كل منهما إلقاء الآخر، وهذا الألقاء سبب حواراً جذلياً وفلسفياً في السعودية، وهذا بالنسبة لي ليس أمراً مريعاً لأن الشعب السعودي أصبح مثقفاً ويعي معاناة مختلف شرائحه الإجتماعية، ولا يتنى لها صراعات صريحة غير مجدية من هذا النوع. أي ببساطة أصبح هناك موقف رافض لما يحصل في السعودية.

● لم تحمدي على فنانين نجوم، وإنما اعتمدت على فنانين شباب، هل وقع هذا الإختيار أنك ما زلت في أول الطريق، أم أن هناك أسباباً أخرى وراء هذا الإختيار؟

إن الفنانين الذين إختبرتهم في هذا الفيلم لديهم تاريخ فني أيضاً، ولكن ثمة متطلبات فنية أن تتطابق مع شروط القصة، فكذا وقع الإختيار على الفنان طلال السدر، وصالح الملياني، وميشال المطيري. أنا أعتقد أن الفنانين الثلاثة لديهم القدرة على المعاء، كما أشعر أن لديهم طاقات غير محدودة، ولو تسنح لهم الفرصة لقدعوا أشياء كثيرة. الشاب السعودي عنده زخم من المعاء الشديد يمكن أن يعمل كلما جاءت سائحة الخط. أشعر أن عندهم أشياء كثيرة في أعماقهم، وربما لم أستخرج من أعماقهم إلا الشيء البسيط.

● هل كانت النهاية في فيلم "أنا والآخر" مدروسة بالنسبة لك؟ أعني هل كانت مرسومة على الورق بهذه الطريقة، أم أن الكمبريس والأحداث أخذتك إلى هذه النهاية؟

لا والله كانت هذه النهاية مرسومة، لقد كتبت قصة الفيلم والسيناريو والحوار، واولنا أن ننقذها بحد ذاتها. هناك الكثير من الأصنفاء وقفاً ضد هذه النهاية. بعض النقاد قالوا إن هذه النهاية كانت مباشرة أكثر من كونها رمزية أو إيحائية. أنا أردت أن أقول حتى في الحوار الذي كان مباحراً أننا نحن السعوديون لم نتكلم في المساواة ولم نتعامل بها ولم نصبح عن مشاكلنا سابقاً. أما الآن أصبح السعودي يتكلم، ويحكي من دون خوف



أو تردد.

● أنا أرى أن النهاية المناسبة للفيلم هي اللحظة التي يهاجم فيها الأصولي الليبرالي ويريد أن يدمسه بالسيارة. هذه النهاية الإجرامية تكاد تحسم الجدل بين الليبرالي والأصولي، وأن هذا الأصولي يريد أن يوحى، أو يصوّح بانغم الملائك بأنه ليس هناك توافق بين الإثنين؟

- لكن أنا لا أريد أن أقول بأنه ليس هناك توافق بين الإثنين. أنا أريد أن أقول أنه نحن نحاول أن نتفق. أنا أود أن أرى السعوديين متوافقين، وغير مختلفين خلافاً حاداً، هذا هو همي. أنا نفسي أن أرى السعوديين يتقبلون بعضهم بعضاً، ويحبون بعضهم بعضاً، ويتوافقون، ويعملون من أجل الجميع. أنا أعيش في السعودية وأهلي في السعودية وهكذا الأحفاد فيجب أن يكون عندنا وطن يتقبلنا على اختلاف أرائنا وتوجهاتنا. أنا أريد أن تحب الناس بعضها بعضاً وأن يكون السعودي مسكوناً بحب الوطن.

● كم تهمين من الأهمية للتقنيات بوصفك مخرجة غير مبتدئة الآن بعد تجربة الفيلم الثالث؟

- في هذا الفيلم "أنا والآخر" حاولت على الصعيد التقني أن أقدم شيئاً مختلفاً، وكان هذا هاجسي وهي الأول، كما حاولت أن أعمل أشياء كثيرة في الفيلم بنفسني، ولكن في ظل غياب الماعد، والمختبرات، وورش العمل، والأستديوهات السينمائية تصادفك الكثير من العقوقات. أنت تعرف أننا ليس لدينا مراكز متخصصة تبني تجارب الشباب، تقنياتنا بسيطة، أنا بحضوري إلى مهرجان الفيلم العربي في روتردام تعرفت على الكثير من التقنيات الجديدة، ولهذا تراني أحرص على حضور الكثير من المهرجانات من أجل إكتساب الخبرة. كما أعتقد كثيراً من آراء النقاد الذين يقدمون لي ملاحظات شديدة الأهمية، خصوصاً النقاد الذين يحبون تجربتي وينتقدونني من أجل الارتفاع بمستوى تجريبي الإخراجية، كما تمنحني المهرجانات فرصة مشاهدة العديد من الأفلام والتجارب الجديدة.

● في ظل غياب الأمستديوهات والمختبرات كيف تمنحجين أفلامك إذا؟

وكيف تستخدمين المؤثرات الصوتية؟

- ولدت الشعي هو الذي منّج أفلامي في الإمارات وخصوصاً أفيلمين السابقين

تهمشها وتحاول أن تفلها ولكنها بالمقابل تظل صامدة وقوية. هذا هو جوهر قصة الفيلم القادم.

● هل مستقبليين أن وجودك في السعودية كمخرجة يعرّض السعوديات الأخريات على التحرك وكسر التابوهات القاسية، هل توفيقين هذا الشيء؟

- نعم يحصل مثل هذا التحريض والإحتكاك، بعد فيلمي الأول بدأ إسمي يتردد وينتشر، البعض منهم ربما كن يعتقدن بأنهن لن يحققن شيئاً إذا ما تحركن، ولكن عندما رأينني أحقق هذا الإنجاز البسيط في الذبوع والإنتشار تحفنن لتقديم عطاءاتهن الفنية. أقول إن شاء الله بكّثر عددهن، ويقدمن بحماس أشد أعمالاً إبداعية، ولكن تظل مجتمعاتنا الشرقية قاسية، حتى في مصر هناك قساوة على النساء. قرأت دراسة تقول بأن عدداً كبيراً من المخرجات المصريات يتركن الإخراج ويذهبن للعمل كمصنّعات لأن الإخراج مهنة تقضي إلى الشهرة والظهور، والمرأة في هذه المجتمعات تخشى الظهور والشهرة ولا تريد أن تدفع الثمن غالياً. يجب أن تتغير هذه النظرة المتخلفة، وأتمنى أن تلق المرأة الشرقية بقدراتها، وتعرف أن مهنة الإخراج أو التمثيل أو الغناء حالها حال أي مهنة أخرى، ولا تبتغى من قيمة المرأة على الإطلاق، بل بالعكس هذا يعطيها الإحساس أنها مبدعة وإنسان فعال في المجتمع.

● وأنت تصوريين أي فيلم من أفلامك، هل تضمنين الوحدات الأساسية الخمس، التكوين، زوايا الكاميرا، القطعة المكبرة،

أما هذا الفيلم الثالث فقد منّجت في أحد المخرجين السعوديين. في فيلم "الرحيل المر" حاولت ألا تكون هناك مؤثرات صوتية، بإستثناء المؤثرات الطبيعية لأنني كتبت سمعت من بعض النقاد يقولون إن البساطة في إستخدام المؤثرات الصوتية تتحول إلى نقطة ضعف في الفيلم، وكان المخرج يستعين بالموسيقى لكي يعطيك الإحساس بالفقر أو بالحرز، القضب أو الإسترخاء أو غيرها من المشاعر الإنسانية، أو أن يغطي على عيب أو نقص ما. أنا أردت أن تكون الصورة طبيعية ولا تتكّن على مؤثر سمعي. حتى في فيلم "أنا والآخر" لم تكن هناك مؤثرات صوتية كثيرة بإستثناء البداية والنهاية.

● مشروءك القادم هو فيلم عن الحرز، هل لك أن تتحدثي لنا عن طبيعة هذا الفيلم؟

- الفكرة جاهزة، أو لنقل أنجزنا بعض المشاهد منها، سبعة مشاهد منجزة. وهو يتكلم عن المرأة السعودية المعادية تماماً. الناس دائماً تعتقد أن المرأة السعودية ضعيفة وشخصيتها معوجة، ولا وجود لها، لكنني أنا أعتبر المرأة السعودية من أقوى النساء في العالم العربي لأنه رغم التهميش والضعف الإجتماعي والسياسي الذي وقع على المرأة السعودية إلا أنها لا تزال صامدة وتقاوم بضراوة. بعض النساء السعوديات رغم هذا الإقصاء أثبتن أنهن كاتبات جيدات، وفنانات، وتشكيليات، ومفكرات، وباحثات. كنت أريد أن أبين للعالم أن المرأة السعودية يمكن أن يكون وضعها صعباً ومعقداً وحولها بيئة قاسية

القطع، والإستمرارية" في ذهنك، أم أن المصور في هيكله تأخذه الكاميرا أو للمشاهد المحيطة به جهماً تريد؟ ما هي توجيهاتك للمونتير، وهل تسمحين له أن يقطع مثلاً يريد؟

- كلا، أنا أحاول أن أكون موجودة في كل شيء في الفيلم. إن أحسنت في كل التفاصيل الموجودة لأنني لاحظت إذا لم أكن موجودة فسيخرج الفيلم بطريقة لا تمجيني تماماً. يجب أن يكون المخرج موجوداً كي يصنع ما يريد، ولكن يجب بالمقابل أن نعطي مساحة معقولة لحرية الحركة والتصرف فإذا كان المصور جيداً ومبدعاً ومتحمساً من كبره ولا يغط في الذهاب إلى عكس مجرى الفيلم فلا بأس من إتاحة هذه الفرصة. أنا لا أريد أن أغيب دور المصور أو الممثل أو المونتير خصوصاً إذا كانوا يرفعون وأجبتهم. أنمى أن أعطي للممثلين أيضاً مساحة ما كي يقدموا شيئاً مما يمن في دواخلهم وذواتهم. أنا ضد السيطرة التامة على الآخر الذي يشترك في العمل معي ولكن ضمن حدود. أنمى أن يتصرف الكادر الذي يعمل معي بعقل، ويحساس في عالي بحيث يستطيع كل واحد هذا أن يثير العمل بنيتي، لا ولا يسيئ على ويربك في هذا التدخل. أنا ضد تحويل الممثل إلى آلة أو جسد نغف ما يمل عليه. أنا أعتقد أنه يجب أن يُعطى الممثل مساحة من الحرية لكي يبدع، ولا فإنه سينطق بكلمات لا روح فيها. أنا بالناصفة أستخدم كاميرا واحدة، لأن أفلامي مستقلة وإمكاناتي المادية محدودة جداً، ونحن نعمل بأقل مما يتوقع الجميع من الإمكانيات المادية، ليس عندي مصادر تمويل مثل الأفلام المصرية التي يُرصد لها سبعة ملايين جنيه مثلاً أو عشرة ملايين أو ربما أكثر بكثير. فليكن يمرض في المهرجانات فقط، ولهذا هي أحيان كثيرة أحاول أن تكون القصة قوية جداً، وأحرص على أن يكون الفيلم خالياً من الأخطاء التقنية، وصحياً من الناحية التوثيقية.

● هل لديك كُتّاب سيناريو محترفون بحيث يستطيعون أن يعطوا قصة أو رواية معينة إلى سيناريو؟

- أعتقد لدينا كتاب سيناريو للدراما التلفزيونية فقط، لكن للسينما لا أظن أن عندنا سيناريست، عندنا كتاب وكاتبات من ذوي المواهب الجيدة، ولكن كاتب السيناريو

هناك بعض الفنانات يمثلن للتلفزيون من دون حجاب ولا يجوز أن تظل المرأة محجبة حتى في بيتها مع زوجها وبين أبنائها

يحتاج إلى دراسة أكاديمية، وورش عمل لهؤلاء الكتاب. الكتاب الجدد كثيرون لكنهم لم يدخلو معهد السينما، ولم يكتسبوا خبرات في هذا المجال.

● هل لسانين من تقص في وجود

الفنانات؟

- طبعاً، المرأة عنصر نادر في السينما السعودية ولهذا أنا مثلت في بعض أفلامي مع العلم أنه من الصعب أن تمثل وتخرج في أن مملاً. أنا أنمى ألا أعيد التجربة، ولكن هناك شعبة واضحة في عدد الممثلات السينمائيات. أنا اضطررت أن أمثل في أحد أفلامي، كما أشركت شقيقتي سارة أيضاً.

● كيف تختارين طلات أفلامك الضامة في حال حاجتك إلى بطلة أو شخصيات نسوية أخرى، هل ستختارينهن من خارج السعودية؟

- أنا رافضة لهذه الفكرة حتى الآن، فما المنيب في أن تمثل المرأة السعودية، ولكن ليس عندي حل آخر. وأنمى أن أعثر على امرأة سعودية تمثل هذا الدور، ولا تضطرني لإستيراد ممثلة من دول عربية أخرى.

● هل تستطيع الفنانة السعودية أن تمثل بعض الأدوار من دون حجاب، أو تأخذ حريتها في اللباس والمكياج؟

- هناك بعض الفنانات السعوديات يمثلن للتلفزيون من دون حجاب، إذ لا يمكن أن تظل المرأة محجبة حتى في بيتها، مع زوجها وبين أولادها.

● ألا تتسقين أن هناك ظهوراً مبهتسراً للفنانة السعودية حتى في الدراما التلفزيونية وكان هناك تركيزاً على شخصية الرجل الممثل، أو هناك عدم عدالة في توزيع الأدوار؟

- عدم العدالة في توزيع الأدوار ليس في السعودية حسب، وإنما حتى في مصر ذاتها، نحن نسمع الآن إن هناك فنانات مصريات يصارعن من أجل

الحصول على دور البطولة. ويبدو أن في المجتمعات الشرقية لا بد أن يكون الرجل مهيماً ومهيماً على كل شيء، لكن مع تغير الأيديولوجيات في الشرق الأوسط بدأت المرأة تأخذ أدواراً مهمة، والأفلام في مصر هناك العديد من الأفلام كلها بطولة نسائية كما في أفلام "أحلى الأوقات" و"سهر الليالي" و"دنيا" وغيرها.

● هل تشار مشكلة التحليل والتحرير بالنسبة للممثل والتصوير السينمائي في السعودية؟

- أكيد هناك تيار موجود ضد الفنون، وضد الفناء، والرقص، والكتابة، وضد التمثيل، هذا التيار المتشدد يريد أن يلغي الفنون كلها، لكنه أثبت عدم جدواه، وعدم محاكاته للتقدم الحاصل في مختلف مناحي الحياة. هذا التيار موجود ولا أستطيع أن أنفيه. هناك أناس ينظرون إلى ما أصعله على أنه خطأ، وهم يريدون أن يمارسوا وصايتهم علينا، لأنهم يرون أن المكان الطبيعي للمرأة هو البيت، ولا يجب أن تخرج على طاعة الرجل، بل يجب أن تقوم بواجباتها البيتية فقط، ولا تضطرب بغير بنات جنسها، بينما هناك تيار آخر يغفر ريساند المرأة، ويرى أنها شمتة طويلاً ويجب أن تتحرر.

● بوصفك مخرجة سينمائية بالأساس، ما هي الأفلام التي ترفهين في مشاهدتها، ومن هم المخرجون المفضلون بالنسبة لك، هل هناك أسماء محددة لفنانين محترفين تتوقين لمشاهدة أفلامهم دائماً؟

- دعني أكون صريحة معك فأقول أنني أشاهد الأفلام الأمريكية لأنها متوفرة لدينا. وفي الآونة بدأت أشاهد السينما الأمريكية المستقلة، والسينما الفرنسية، والإيطالية، والألمانية. كما بدأت أشاهد السينما الإيرانية التي لفتت إنتباهي في السنوات الأخيرة، فهذه السينما لها طعم خاص، هذا فضلاً عن السينما المصرية. أنا أحب أفلام يوسف شاهين وأعتبره مخرجاً عالمياً كبيراً، كما أفضل مشاهدة أفلام إنعام محمد علي ومفيدة ثلاثي وغيرهم من المخرجين العرب الذين أتبع لي أن أشاهد أفلامهم سواء من خلال القنوات الفضائية أو من خلال مشاركاتي في المهرجانات العربية والعالمية. أحب الممثلة العالمية تشارلز تيرون الحائزة على جائزة الأوسكار كأفضل ممثلة عن دورها الرائع الذي أدته بإتقان عالٍ في فيلم "متوحشة".

قراءة متأنية في ثلاثة أعمال مسرحية جديدة

وماخور (زويبا).. تتوالى سيرة أولاد قرف في المدرسة، بقيادة علي إسماعيل (الكضاب) الذي اكتسب لقبه بسبب ما كان يروي للصفين من قراءاته ومشاهداته قبل أن يتقاعد أبوه ونهداً لتقلاته. وعشق الكضاب لزهرة هو أيضاً امتياز على العصبية. ومثل هذا من غرارات المرافقة سيكون ما بين جومو ونازك ابنة مدير المدرسة، مما سينتج مؤامرات العصبية وزهرة وصديقاتها ونازك وشقيقتها الكبرى سلمى.

على الصب بين جو. مختصر جومو ونون. أي نازك. سيهيوم رهان الرواية. فقد اتبجس النداء الأنثوي الذي كان يترج بين الأوامر الأزلية وكهوف التثبيت الأصم، ليجسد نفسه دفعة واحدة في البرية. وهذا ما سيشكل عصب حياة العاشقين، ابتداءً من مرض جو بالملاريا إلى مسلسل الرسائل، وشكوى زهرة من المدرسة آوه من المسجن الإحنا فيهوسه كشكوى نازك وشقيقتها من المنزل. السجين.

بانتقال المدير زين العابدين إلى كسلا - الفصل الثاني - تنعطف الرواية بالعاشقين منعطفاً الحاسم الذي سينعطف بالرواية أيضاً إلى الاشتغال بالتوازي على خط نازك وأسرتها ومن سيدج، وعلى خط جو والعصبية ومن سيدج، فيما السخرية تتجشع، وهي التي نرى فيها من قبل (شعب جمهورية قرف) و(جنرالات قرف)، وقراءة العصبية لرسالة نازك إلى جو، استناداً إلى (قوانين الاشتراكية الطهيية) وتجاوزاً لـ (نزعة الملكية الفردية). ومن قبل أيضاً نرى (قانون الحضور الزلالي) في بيت نازك، و(طاولاة المفاوضات) بين نازك وسلمى التي تحولك مؤامرة حضور حبيبها طارق إلى المنزل.. ثم يأتي وداع المدير في مركب كموكب ديكتاتور في عيد انقلابه الذي اسمه الثورة وتأتي خطية المدير وبلاغته وقد ترقى في الاتحاد الاشتراكي - الحزب الحاكم - من فشوية المدينة إلى أمين المنظمات الفتوية والجماعية بمديرية القاش..

يلحق جو بالعربية التي تتأى بحبيبتها،



يقدم الفصل الأول من هذه الرواية عصبية التلاميذ في المدرسة الشرقية الذين يذكرون بصمية المسرحية الشهيرة (مدرسة المشافين)، وستتابع الرواية مصائر أولاد عبر التحولات العميقة للمجتمع السوداني من انقلاب عسكري إلى انقلاب.

إنهم القادمون من القاع الريفي والمديني، مقابل عصبية (أولاد كموش) من أبناء الثورات، والتي ستتلاشى أمام (أولاد قرف) الذين سيقتل عددهم في المدرسة، مقابل كثائهم في المجتمع. ويتصل بأولاد من أبناء الجنوب السوداني ماين دنيق ابن ضابط البوليس وجيمس أيول ويول أشويل. وإذا كان عثمان شريات. من العصبية. يستغرب وجود جنوبيين في المدرسة، وإذا كان أيضاً أحمد سالم أبو خميس يستذكر من قريته اشتهار الجنوبي بلقب (الجنفاي) وعمله فقط في الرعي أو التصطيط أو الشجار.. فإن ما يؤرق جومو - الذي سيسبب بالأكثير من الرواية - هو أن الجنوبيين مسيحيين، ولذلك يعتزم هداية صديقه جيمس أيول إلى الإسلام، ويعتبر منه الثورة، وسيكون لقراءته لها فعل حاسم في تكوينه الروحي.

من الكتابة على جدران المراحض إلى مغازلة فتيات المدرسة الأميرية، والتدخين في الفصل، والتردد على حانة (تام زين)

لعهد طويل بدا الطبيب صالح وحده من يكتب الرواية في السودان. ولعهد طويل أيضاً ظل الظل الكبير للطبيب صالح يغطي على ما راح يتواتر من الرواية في السودان. لكن هذا التواتر أخذ يفسح لأسماء جديدة وتجارب جديدة إلى جانب الطبيب صالح وتجربته الثالدة والمتميزة في الرواية العربية. ومن هذا الجديد الروائي في السودان ننظر هذه الدراسة في الأعمال الثلاثة التالية:

١- أبكر آدم إسماعيل: الطريق إلى المدن المستحيلة (١):

تنظم هذه الرواية في أريمة فصول هي: اللعبة الصنيرة: سيرة أولاد قرف. اللعبة الضطيرة: سيرة المدينة. اللعبة الكبرى: سيرة السراب. لعبة الزمن: سيرة الحلم.

والرواية تقوم إذن باللعب وبالسيرة. فلتسرع إلى القول: سيرة البلاد والبشر: السيرة المجتمعية، مهما خلت من أو انطوت على الذاتي. ولتسرع إلى القول أيضاً: إن هذه الرواية تستهدي اللعب بما هو أسن لهذا الفن ولكل فن، وبما ينطوي عليه من نظر إلى الحياة بطوها ومرها. والعلامة الضاربة للعب هذه الرواية هي السخرية التي تقتصر إليها الرواية العربية بعام، على الرغم مما أبدعه إميل حبيبي وغازي القصصبي، أو يسمى إليه آخرون مثل محمد أبو متوق والميلودي شخموم وأمير تاج السر...

ويفتتح أمرها، ويقع في المرض، وتفتشو في المدينة حالة من العشق الجماعي له، ويندو ونازك أسطورة، رمزها الحرفان الأولان من اسميهما (ن.ج). ويعد هرب جو من المستشفى إلى مرتع زويا التي تعمل ساعتهما البيولوجية بالتوقيت القمري، ولها شهرها الخاصة، تستعنى المهارات. الشكش بالمشاقق المذنب المسرع إلى خيانة الرجال المحنومة. وصلي عودته إلى المدرسة الاحتفال السنوي الذي يقدم فيه أولاد حرق مسرحية الشماشة، بإشراف الأستاذ عسكار الذي يغطي أمام مدير المدرسة على أفعال العصية، إيماناً منه بجورهم المتعدد النظيف.

في الطريق إلى المسرحية تقدم الرواية ما تحمل وائدة جو لانها من رمل قبة الشيخ أبو مفاريك، والحجاب (معاية مركزة) التي كتبها الفكي إسحاق (إسحاق)، وكما تقدم الرواية قصة خال جو الزعيم الطالب الذي جاب البلدان، ورفض الزواج الذي يهيئه أهله له من خدوج، وتزوج من زميلته في الجامعة، ثم مات في حادث غامض.

تستوفي مسرحية الشماشة خمس عشرة صفحة من الرواية. وسيلون ما يؤول إليه جو من كتابة المسرح، أسلوبية الرواية، كما تلونها المتناصات من الفناء الشعبي ومن القصة ومن المفردات المحلية التي تستغل غالباً على غير السوداني، كما يستغل عليه كثير أو قليل من الحوار المكتوب بالعامية فقط، وفي هذا كله ما يعيد إشكالية الخصوصية والعامية. بل والهجيبة. التي ما هئتت منذ (عرس الزين) للطبيب صالح إلى آخر رواية كتبها مفاريك.

تستقي مسرحية الشماشة قاع المجتمع، وتهتك أسرار المدينة. ويحضر المحافظ المرض فيكون للمدينة (يوم النظافة المالي) والمبارزة بالعناجر، وتكون هجمته على الناس في خطبة يقابلها الناس بالتصفيق الذي ظنه إعجاباً، لكن العكس هو الحقيقة، كما سيفسر السارد في نادرة من نوادر إضاده للمسخرية بظلمة حضوره.

يرجم الشماشة الحقيقيون المسرح، ويفاد المحافظ، وتبرز (الجسارة الأثوية) باندهاع زهرة وعزة وأنهار إلى الكورال، ويستوي العرض بإنشاء الجمعي بعدما

تألفت أسطورة المدينة في الفناء ندى صيد الواحد، ومن معها في فرقة إفريقيقا الجديدة، ثم يأتي بالانقلاب العسكري، فيفسر بعض قادة الانقلاب الاشتراكي والمنظمات الفئوية، حتى تبلغم (شبه جملة) الرئيس القائد التي فلقوا الناس بها، فيمردون وقد خابت المحاولة الانتلابية، وبدأت حملة المحاكمات والإعدامات. وفي المدينة التي لمحت غير (كومبارس أو كورس) للمسيرة الخرطوم) بكيفية الأقاليم، يقتل الأستاذ عسكار، ويقتل، فينسى باسم الاتحاد الاشتراكي ويأسس المدرسة، لكن الحيلة لا تطلي على الطلاب والناس، فيمتظاهرون ويرجمون المؤسسات الحكومية، ويصرع منهم ثلاثة ويختفي طلبة، ويندو الأستاذ عسكار أغنية على كل لسان.

هنا يهرب جو من المدرسة والمدينة، ويبدأ الفصل الثالث بلقائه في القطار بعيد الله اسحاق، وينزل في كوستي، ثم يساق إلى الخرطوم ويعمل في البناء، ويكتشف مقام نازك من الجريدة التي تنقل أخبار أبيها، فيمضي إلى كسلا، ويرشده سببي إلى بيت المدير "الزول الكلام من الرئيس ج". وعلى الرغم من أن جو لم يلتق نازك، فخبره يتنامى للمدير الذي يأمر بإبعاد المتبطلين من المدينة، وكان قد بدأ بمسلسل (الافتتاح الأحلامي) منذ انتقلت البلاغة من دهاليز المدرسة إلى دوائر المنظمات الفئوية، وصار المجد والسؤدد اللذين تنفي بهما في عهد التدريس، أكثر تميئاً: رشوى وصفقات وأطيان، ستتدرج بالدين وتكبّر وترجع بانه صلاح من موظف كبير في الرعاية الاجتماعية إلى

موظف في بنك الجماعة (الإسلامية) التي باتت شريكاً في الحكم، وستشكل (حزب اللافتة)، فينضم المدير إليه وقد أقلت به ويساؤ شركة البركات للنجارة (استثمار)، والتي مستطون من شركة محدودة إلى غير محدودة إلى ذات فروع وراء البحار.

من (الشك المنهجي) في المدرسة يتحول الحال بالمدير إلى (الاعتقال التحفظي للمنفولات الخاصة) ببنيتها، إثر افتضاح أمر جو ونازك، إلى متابعتها الجرايم (مطالعات البنيتين) والمفردات (رسائلهما) إلى سلم السلطة والمال المجلد بالياطرة الدينية.. هكذا ترسم سيرة المدير مسيرة المجتمع السوداني، وبالموازاة مع متباعدة الرواية لهاتين السيرورتين، تتابع شأن جو وصادقاته الجديدة مع باع الترمس عبد الله اسحاق الذي يجن، ومع الديكوريمت عامر الذي سهر بعد اعتقال جو، كما تتابع الرواية بالتوازي والاشتباك مصائر أولاد حرق، فأبو خميس صار واعظاً، وشريات صار ضابط شرطة، يحاول أن يتجنب ضرب المتظاهرين، وشطة صار مهدف البوري، وبطيخة صار تاجر لا يبخل على الأسر التي تتهاوى بهتواوي البلاد، وندي عبد الواحد صارت (شهبيرة لهيرة) وجمعة الأغاني الهابطة التي يرى جو أنها أغان تصعد من القاع، والهجوم. السوء هو في تصعد إليه.

فيتصل جو بذويه في الخرطوم، وتتضاف إلى شخصيات الرواية الخادمة عويضة في بيت وابن الخال ماجد عبد الرحمن الذي ستمري السخرية تقديمته، كفاشط في الجبهة الاشتراكية التقدمية، ومعبّر عن (البرجوازية الاعنباطية)، وستدفع القراءة وكتابة المسرح ومعممة العيش بجو، مثلاً يدفع به حب نازك ومرارلاهما، إلى تكوين حزبه الشخصي من أولاد حرق المتكاثرين في قاع المجتمع. كما سيشكل مع علي إسماعيل وأنوار وآخرين جماعة الرصيف (أين رسمي أبو علي)، إلى أن تأتي القاصمة في الفصل الرابع.

فنازك مضت إلى مصر لتتابع الدراسة مع شقيقها الدكتور عماد النقيض لصلاح، وفي عودة لعماد ونازك، تفرق بالبخرة وفيضان، فتظم ذكرى نون سنة بعد سنة زمن الرواية التي كانت من

تستقي مسرحية الشماشة قاع المجتمع وتهتك أسرار المدينة

تقول كلثومة في قريتها: "الدكة كرش الفيل" و "الدكة هذه فيها عجائب وغرائب"، وأول ذلك هو قدوم قريب لزوجها (الفكي البصير ولد نافع) لأول مرة بعد ثمانية عشر عاماً من نزوله في الدكة وزواجه من هذه الأرملة، مما يثير خسوف كلثومة من أن يقلقل ذلك استقرارها، ويعود بزوجه إلى ذويه، وهو الذي يقول لهاويس الدكة. كما يروي عبد القادر. أنه (بلا عرق) ويمبرون ذوي كلثومة بتزويجه ولئيمهم منه.

بعد كلثومة سيروي عبد القادر عن انتقال بعثه وذويه ست سنوات من قمر بلا جدوى، وغضب أبيه من الشاب المخفي. ثم يروي عمر الذهاب إلى المحكمة للتأكد من مطابقة وصف أنقابو لشقيقه على شاب حل في قرية مجاورة واختفى. وستفتح سيرة المحكمة سيرة (ود) جابر المقدوم التسميني الذي ينهض بأبعاء القدمومية المتوارثة في أسرته منذ ثلاثة قرون، فتشتبك هذه السيرة مع قصة (قمر) من الآن فصاعداً، وكما سيرويها عبد القادر بحسب وصية المقدوم "لؤلؤ الخبر حبة حبة ما تظفروا قلمه".

في ولية الاختفاء بالضيف أنقابو، يبدأ عبد القادر الروي جرمه جرمه، مبتدئاً بنزول قمر ولد طلحة في قرية أم رحيمة المجاورة، وتعلق عزة بنت برشم الصغرى بالشاب، ومعو الشاب لأناره. ماضيه، وأبواء شيخ أم رحيمة له، وعمله في قطع الأشجار ثم في الرعي، والمثل الذي ضربه في الجد والعفة على الرضم من تفرص أحد أولاد إبيرق عليه،

فيما ترفض عزة أولاد عمها. أولاد إبيرق. الثلاثة، يفرح قمر بالفلاحة، كأنه هدد يرضى البقعات الواطئة من أرض. قوز حماميش الزاكي، حتى ياتي حسن أبو حسنية للطيخ، معلناً عزمه على أن يخطبه من نفسه لحسية، إذا كان بيت برشم لا يريدونه، فيذهب الشيخ مع رطل إلى الرعي، ويباغتهم اختفاء قمر، تاركاً محفظته ومديته. الأثر الوحيد المحفوظ لدى المقدوم.

في حوار هامس بين كلثومة ومستورة تتحدث الأولى عن عزة التي راحت تدوي بعد اختفاء قمر، وعن غناء ميامر الذي أكي الناس، فتنهض فيمنع الدكة الذين يعضفون الكلام عن عزة مجنونة قمر،



فتقوم قصة اختفاء (قمر) شقيق أنقابو بالاشتباك مع ماضي وحاضر قرية. دكة كافا، كما يليق بالرواية البوليسية والتاريخية، ولكن بتكثيف بالغ يراهن على اللمعة والإشارة، وفي الآن نفسه يتوهنا بالمششرات من الأمكنة والشخصيات والأحداث، كما تتوهنا الحوارات بالعامية السودانية، بقدر ما تشرق القصص سلاسة ودفقة وبسالة.

تبدأ كلثومة الرواية. وستتهيأ. بما نقتل عن وصف ود أم عجيب لأنقابو لحظة وصوله "مكدود وهريان مثل الجمل الذي شالوا عنه كوم الأحمال في عقابيل العسرى، لا يلمح بشيء سوى أن يضع جمجمته على التراب ويهيج". وفي وصف ود أم عجيب لمهبت أنقابو في المقهى يقول: "وكستنا مجاورة الليل المسالف إلفه شفافه لا يزعجها كلام زائد". وفي متابفة هذه الأسلوبية الروائية في الوصف سنرى فيما بعد عبد القادر يصف أنقابو: "على خرطومه علامة جرح غير عميق". أو يصف نفسه والآخرين وأنقابو، إذ يتجرح الأخير بحكاية اختفاء شقيقه، فتقرأ: "ينكفى أنقابو ساكتاً ونحن على رؤوسنا زير الحديد" وتقرأ: "قلبي يرمم مثل الناقوس". ولعل هذه الأسلوبية تزداد تخصصاً بمقايمة تمييزيات شتى لشخصيات شتى فيما سيلي، كان يقول عصر: "الدنيا بطن لونها لا يملأ شيء" أو

قبل تنظمه بالشهور والأيام. وعبر ذلك سيمسح جو وعلى إسماعيل لحين، ويكتب جو للمرحية التي تحمل الرواية عنوانها، بينما يهاجر علي إسماعيل، ويكتب لصديقه عن الفزاة الداخليين كالفزاة الخارجييين. ويكوأبيس جو. كوابيس السودان تقضي الرواية بما يتوج المسار المروّع على أي مستوى.

♦♦♦ إذا كانت الرواية بذلك كله تقدم. كما كتب صنع الله إبراهيم على غلافها الأخير. المشهد السوداني المعاصر برؤية ساخرة، فمن المهم أن تشير إلى غياب فعل الصرب في الجنوب فيما قدمت الرواية، ومن ذلك. روايتها. غياب الطلاب الجنوبيين الذين ابتدأت بهم. ومن الجلي أيضاً أن التقية جعلت الكاتب يتعاشى تمييز الأسلمة التي عرفها السودان منذ عهد النعيري، ولكن الأهم هو أن أبكر آدم إسماعيل قدم عملاً متفرداً، ليته حظي بمراجعة لفيوة توفر عليه تشويش الأخطاء الإملائية والنحوية.

٢. إبراهيم إسحاق إبراهيم: ويال في كلثومندو (٢)

مع هذا القادم من قرية (جامع) أبو عجوزة) باحثاً عن شقيقه الأصغر المختفي منذ ست سنوات، مع (أنقابو ولد طلحة) سننزل من اللوري بعد منتصف الليل، حيث تقف اللواري القادمة إلى (كافا)، ليستقبلنا في مقهى الخيرات (محمد ولد برمة) الذي يُنادي (ود أم عجيب). وكما تشاء رواية السوداني إبراهيم إسحاق إبراهيم (ويال في كلثومندو) سنقرأ. نعيش مع أنقابو منذ هذه اللحظة أسرار اختفاء شقيقه، وصولاً إلى خيبة العثور عليه. ولكننا سنكون عبر ذلك قد قرأنا. عشنا أزمنة مما تمثل (دكة كسافا) من الريف السوداني، فيما سنتوزعهم أصوات الرواية من الحكايات، مجددة الأسلوب التراثي في الروي، فالرواية تأتي على ستة عشرة فصلاً، تروي منها كلثومة أرملة، ويروي عمر أرملة، والبشري اثنين، وتبقى الحصة الكبرى لعبد القادر: ستة. ومن فصل إلى فصل سيدتداول الجميع عبارات: (حداشي فلاني، يحكي فلان، تخبرني فلانة، يعترف لي فلان، تقول فلانة، حداشي فلان، قالت الأخبار...)

ومن فتوى الفكي محمود "لا يجوز لأحد من الناس أن يحتكر إنسانة حرة وهبها ربها كامل إرادتها.. والذي يلزم لبرشم هو أن يطيع الله جل وعلا فيها قبل أن يطيع ممثلي الناس وأهواهم.. أن يسأل قمر أن كان يرغب في عزة.. فإن توافقا وجب على برشم أن يزوجه فيحسي الأنفس.. من أحياءها فكانما أحيأ الناس جميعاً". وفي هذا، كما في كثير من الأمهات، يظهر ما للمرأة في الريف، لكن قمر اختفى وعزة فقدت عقلها إلى الآن، كما تروي ككتومة. أما عبد القادر شهيداً في فصل آخر "قلت لنفسي يا عبد القادر فلتعلمهم الجريمة الثانية"، ويشرح بحكاية ضعف بصرو د جابر المقدوم، ويعثه عن العلاج في الخرطوم مع ابن شقيقته ماهر الذي سيصدق ما اقتضى خاله من الكتب، وسيروي، كما ينقل عنه عبد القادر لأنقابو ومن حوله. سرقة أولاد إبيرق لثيوس المقدوم، وشكوى المقدوم للشرطة، وإحضاره لمن اشترى في (كاجا) بالطبق البليدي، وهو (دودين) الذي سيسلم (برغوث ولد حلة) صيد الغنجان بحبيب دروس الضبيير في صيدها بدر أبو جبينات، فمسحوق عين أفرأخها مخلوطاً مع مسحوق نباتات وعروق أعشاب، هو الدواء الذي يصفه دودين لعيني المقدوم، والذي يوافق بالجملة ما قرأ المقدوم في الكتب. لكن ذلك يبقى سراً حتى يبدأ برغوث صيد القميان. لا يفوت هنا القادر في نهاية الجربة الثانية من قصة اختفاء قمر أن يحدد لأنقابو صبره على ما يمكنه له "فما شأن ود المقدوم بأخيه؟"، إذ إن عبد القادر، ومن بعده عمر، وفي فصل آخر بعد فصل، سيفهضان في تمرد الزاكي على الأتراك، وفي أخبار المقادير و زمن الأمان في الحج، وازدهار التجارة مع مصر والشام والمغاربة، وعندما كان تجار الشراكس والأناؤوط يجمعون من هنا ريش النعام وسن الفيل وجلود الفهود والنمور والكميختي ينقلونها إلى بلاد الأورباويين ويرجعون لنا منهم بالسيف والصلوات والزود والبنائيق. كذلك في نعم من الله حتى ابتلانا جلت قدرته بالترك الفشيمين والإنجليز المخادعين والأفندية المهورسين وانجالت علينا الدنيا". مع صيد برغوث للقميان. والذي ستروي مستورة حكاية قدومه إلى الدكة

أيام الجوع والمحل "والناس سعرانة كالخالخال". سيكثر في الدكة الحديث عن عواقب الصيد في الظلام، فالشيطان "حذرت عبد الله لآلاف السنين بأن هذه الوحشيات إنما هي أغنام وأبقار وجمال الجن، ولا يجوز لأحد من الناس أن يجعل منه بتقليها والعيش على عطايها. ألم تترك لكم الجن البهايم؟ فلماذا تزاوموها (نها) في الصيد؟". ولكي تصدق الأسطورة، يخرج برغوث إلى الصيد يوم العيد، لكن العقاب الذكر الأدهم يتقلع له عيناً، ويالكاد ينجو من الأذى الرديء. وفي عودته يمين وأحدة يرصد رمي ثلاثة رجال لجثة في واحدة من الهواثر، ويتأكد من أنهم أولاد إبيرق، ويصل الصر للمقدوم الذي سيأمره بمكاشفة أنقابو أخيراً، بعدما أوفى عبد القادر جرعات القصة، لكن برغوث سيهدد أنقابو معلقاً إذ يسأل عن القتل: "قمر ولد ملحة ولا غيرو" فيقسم برغوث: "والله ما يعرف".

لقد ادعى المقدوم على أولاد إبيرق بقتل مجهول، لكن تكرارهم التهمة وفقدان الأدلة، والمقدوم لا يستطيع كشف شاهده حماية له وإثباتاً على النسر. سيطلقان الأدهم، ويخرج عن المتهمين بلا ضمانة، حتى يتسمموا بخمرة (أم بلبل) على يد حويبة قاتلة من عابدة الأرجاس اللواتي حمل عليهن السلطان عبد الرحمن الرشيد، ووجدت الشرطة الحملة بعد موت أولاد إبيرق، ولكن من يتدر على حويات الموائد؟ مع قرب اكتمال قصة اختفاء قمر، وبعد ما روى عصر اجتماع اللجنة الشيبانية في الدكة، ليلة المناسحة

حين تحتشد الشعائرية والسخرية والضحك وتوحد الاحتفالية بين المقدس والمقدس يقوم الكرنفال بتلقائية

الكبرى، يروي البشري اجتماع اللجنة الشيبانية، ابتداءً بخطاب عبد المقصود في الخلافات الاجتماعية التي تعكس على الحالة الأمنية والقضائية والإدارية، وعلى ضعف دور القضاء في المحافظة على الأصلح في حياتهم، فكان الخطاب رسالة الرواية التي سيعزها خطاب ماهر عن الرشاوى والوصولية، حتى إذا تلاه خطاب ولد المدمة معذراً من الاعتماد الكلي على الشرطة ومؤكداً على الاعتماد على السلطات الأهلية، أنهري ناصر ولد حمودة حاملاً على الإقطاعيين وشهود الزور من التجار والموظفين والمتعلمين الساكين، بينما النساء مدفونات في البهوت، وأولاد الشرابي والعمد وشبابا المقادير بالاطحة السلطان المستبدين لا يزالون عنكم يمكنهم بزماء السلطة والمال والموجهات في عصر الأفسار الصناعية. ويصل ناصر إلى قضية قمر فيقهر: "يا للعجب.. البلد كلها تتظفر في أهم قضايها الجنائية إلى أن يحركها إقطاعي مخرف متعلم على القانون مثل ود المقدوم وحريات التصرف عند الرجال والنساء كلها مقيدة ومنومة حتى يوجه مصائر الناس أهل الشؤمة".

بالضرب ينفض الاجتماع مؤكداً الصراع بين أزمنة الذكة. الريف السوداني.. وتغتم ككتومة الرواية بخبر احتضار أكبر عجائز الدكة، ودواع أنقابو وهي تحمد الله: "كيف لا أحمد، وأنقابو لم يأخذ معه البصير، ولا هو مكث لدينا بتلعث حتى يستوطن". فيشير أن القراءة تستلج ترجع من الرواية، كما رجعت البلد في أسماها قصة قمر وعزة، والتي بلغت بالناس أن سماوا الجهاد والمهور الأصلية، عزة وقمر، "والشهران البديمة والعجول الفارحة سموها عزة وقمر".

٣. أمير تاج السر: صيد الحضرمية: (٣)
حين تحتشد الشعائرية والسخرية والضحك، وتوحد الاحتفالية بين المقدس والمقدس، يقوم الكرنفال. وبين مهده البدائي وما آلت إليه علاقات الإنسانية والاقتصادية والسياسية.. ظل الكرنفال مشهداً تتجرحه بتلقائية. الأفعال والقربان الفردية والجماعية، الساحرة

بيلته: "ليلالك عند العمدة ود جتور... ليلالك (سكر البيت) الحقها قبل فوات الأوان". ولقد طاف بالريف هذا المتحدر من قبيلة (الأثمن) الشرق إفريقية باحثاً عن ليلاء طوال عشرين شهراً التقى خلالها الرحالة المقدد (حاكم عذابو) الذي أرشده أخيراً إلى العمدة ود جتور. لكن العمدة يجهل (سكر البيت) فيما البلدة تشير إلى حورية أزرق: كانت ممسكة بالقلب بجنون، وكان القلب نفسه ملتصقاً بها بجنون". وسيتكشف العمدة المتزوج من منصبه منذ كانت البلاد غباراً ورملاً والناس رُحلاً وبادين، سيكتشف وهو عريس في منصبه الجديد في اللجان الشعبية الحكومية، أن حورية كانت قد رأت هذوب في لحظة أخاذة بثقا لجنه القديم القيم في شرق أفريقيا، ودخلت إلى البلدة في متاع عاصمي زائر. مرة أخرى يتقوض زواج الحضرمية من هذوب، فتقاضي لوجدتها كما لخدمتها (القشيم وذكرو). وهنا تسجن بالأسطورة والسخرية والواقع جبلة شخصية جديدة في الرواية. فهذا الذي سمي بالشيخ نسبة إلى الولي (القشيم ود خمج) كانت أمه قد سمته منذ السلي بالشيخ المربوط، لكن ابن كرشاوش مريض الفضة والتعصب وسليل عاتلة جادين الجبونية، سيتلامح الجنون عليه، وسيصير طبيب الخرف المبارك، حتى يظهر اسمه في كشوفات الأمن الوطني كاشط خطر، فيما صارت حتى الأحزاب التي ممسها الضر وركلتها الفرية القشيمية، عيوناً مع الميون الأمنية المتكاثره.

هكذا اعتقل القشيم وذكرو سنوات، أعيد بعدها سائناً كعظامة، بأردأ كتلج، متمكناً كشرله، وقد خسر الفخر المبارك، حتى يحرق على السلطة بلا حياة". كما حفظ حقوق الإنسان والكتاب الأخضر ونظريات الفش السياسي من الماركسية إلى الرأسمالية إلى تحالف قوى الشعب العاملة. إنه أعظم مجنون أنجبته الأخطاء الأمنية".

وقد بدأ جتونه ناضجاً لدرجة أن مثقفين زيفين متميزين اصطفوه مرجعاً، وفيما كان يحدث جماعاً من سواد إفريقيا وزبالة العالم الثالث وصياغة القضب،

والمشاركة في اللغة أو الفعل أو العناصر، والتي تبدو الجسم الأكبر لرواية (صيد الحضرمية)، سئرى كيف تحول مروق (أزرق) من استياء الجماعة إلى مرض مهلك، فاستقل الحضارة تلك (الدريكة المرضية) ونسبوا تمرر أزرق وجنونه إلى (مرض الاستياء) وحاولوا تطبيقه بتزيجه من غير العنصرية، وبمجزلات طبيب المساحيق الولي (العاقب ود قماش)، لكن أزرق ظل يخيههم حتى مات، فتشأت حورية مدهونة بوجه الحضارم وخلقها الفجر، ونبت لها طبع لا هو في الحضارم ولا في الفجر، ولقت خفة القلب وتوهانه من تخريد أيها خارج السرب، ومن أمها التي فزت بصحبة أعرابي، بعد رملها.

ربى الحضارة حورية حتى جاء الفجر المساهمون في فوضى الحياة مطالبين ب (بدل الدم)، فسلمهم الحضارة حوريتهم. وفي الخامسة عشرة تزوجها الأريثري (قبر قهراسلاس) الذي كان شرخاً هاماً في ليالي البلدة، والذي ستقرأ فيما بعد، وقد مار الكرنفال، أنه لو كان حياً لجرجروه إلى الخدمة العسكرية، صرخوا له زياً وسلاحاً وشجاعة مهلهلة، ولثت في تلك الحرب العمياء التي لم يش منها أحد ليحكى. ولا تخفى الإشارة هنا إلى الحرب في الجنوب السوداني.

أسس هذا المزمار اللص حورية تأسيساً فريداً، ولقبها بالبطلة، ثم قضى منتعراً، لتمضي حورية إلى زواجها الثاني من (علوب الحضرمي) تاجر الزجاجات الفارغة، والمجوز الذي استخدم اكتشاف القرن (الفيافرا)، وطلق حورية بعد شيوخ خائنتها له. ومن بعد، وقد صار مشروعها الشبقي مكتملاً وشرساً، تمضي إلى زواجها الجديد من (شاشوق) العائد خائياً من الممل في الميلاء، والذي بدأ لكرامتقراطياً من عامة الشعب، لا يكتمل مجده إلا بامارة، ويدل له وجهاً مالوفاً من وجوه وصيغيات أسطورة البلدة (تاجوج). وبعد عشرة أيام من عمل مرة وتائه، طلقت.

أولاً الأزواج. الندوب التي كادت تمحي، كانوا يشبهون أشياهم، وأشياهم يشبههم، لكنهم هي وكأنها هم. وفي إثرهم يظهر (هذوب الأثمني) سنة الضرر. أي سنة خمول المطر. قادماً من كميلا، وحاملاً لنوبة عجوز (أثمنية) في

والمسحورة. وبالاتقال بذلك من الشفوي إلى المكتوب، تأتي الرواية في مفاصرة الشكل الرن إلى رحابة وتقعيد الشخصية الروائية: فرداً أو جماعاً، بل وهضاً، وسواء أخذت هذه الرواية أو تلك بشيات أقل أو أكثر من الكرنفالية، وبسنداجة أو بعتقة، فقد شاع لتعلق ذلك على الفرثي أو العجائلي أو على لعبة المهرجنان، وصولاً إلى (وصفة) الواقعية السحرية المتيدة. وهنا تسمى رواية أمير تاج السر (صيد الحضرمية) إلى مطرح متقدم ومميز، ابتداءً بمشهد بانورامي للريف السوداني، سيروض مراراً شجرة بعد، كما تومض فيه خطوط الوطن (العاصمة - الشمال - الغرب - خط الموت الجنوبي). غير أن الكرنفال سيبدأ. مثل الرواية - من بعد، حين يتحدر سيرة (الحضرمية) لقاءها بالرفيق في البلدة التي غادرت بداوتها للثو، وسيتمتع اللعب حتى منتصف الرواية بالتقاطع بين تقديم الشخصيات والجماعة. الجماعات في الماضي، وبين الحاضر الذي سيفرد في النصف الثاني من الرواية، حيث اكتملت عناصر الكرنفال، فراح يمزج.

في مكان (شاطر) التقت الحضرمية بالرفيق، فربت بشاها على هذا الدرس القادم للثو من ضواحي دنقلا، حاملاً المطر الشمالي الخطر. وسيتكشف شاطر للحضرمية سيرة الريف. عبد النبي سمارا الملقب بميد كورة. فترسل خادمها الثلاثيني للمتو (القشيم وذكرو) ليأتها بالثر من الريف، فتصل (عدة الشبق) إلى المرأة التي ستقوم (بواجب الشبق)، وتطبخ (تميمة الشبق) ليبلغ الكرنفال قاصلة الكبري بمرس عبد النبي والحضرمية. ولكن علينا قبل ذلك أن نتقيد مع الرواية إلى جلاء هذه الشخصية المكونة بالأسطورة، والتي تسجن ما ومن حولها بالأسطورة، ابتداءً من اسمها (حورية) إلى أسرتها الراضة في البلدة مثل (بنه متقلسف)، والقادمة من حضرموت المكلا وتقلبات ثورية أو ثورية شفتت هؤلاء الحضارمة إلى خرق ناهب نطفة ولا رحماً لأحد، حتى غرذ خارج السرب (أزرق الحضرمي) فتزوج الفجيرة التي أنجبت له من سمها (حورية) تيمناً بمفينة الرق العاصمة (حورية جوجو).

بالسخرية التي تقوم على المبالغة

جاءت إليه حورية فلاحاها هاتفاً: "مرحباً بفلانة المعبشة.. مرحباً بالوق السوداء"، ولي نداءها، ولحقها بشجرة الدر، واستبد بخضمتها عشر سنين فعلهما القراعة، وأجبرها على مخاصمة صناديق الاقتراع الرئاسية في "انتخابات لا.. أو نعم..". وما وقد وقع الغريب في شباكها، يهين لمرسها وقد صدر قرارها بترقيته إلى ولي الأمر، فأرسل كما يليق بالكرنفاليّ واحدة من ضحكته المعقدة التي تلم بدخلها رطانة البكاء واحتضاراً كلاسيكياً، ولم يضحك بها من قبل، إلا حين قرأ دساتير بعض الدول، أيام غيابه عن البلدة.. وكما يليق بالمرس الكرنفالي نرى "الحمبر المربوطة في ذيل العرس العريض البيضاء وسوداء ومختلة الجدل، والتي كانت تأكل بطير، وتهتف بمتمعة، تحب وتنازل، فاحت في ضحها للبحر حمولة عدد من لوارى (الهون) ٥ طن".

ولك هي أيضاً شخصيات كرنفالية أخرى: المرافعة بنت حساب (المرأة الضغينة) التي تحب الحضرمية حبها للبيق والتمرس والتفاني، كما تحبها الحضرمية بالتوتر الأخاذ. هذه المتعددة من عائلة خبئية فزت سبياً وراء مخلفات الحرب، التقاه ذات ليلة داكثة جني شاب أعزب، فمشتها، وتبدى لها في هيئة حمار ضخم، وفي شكل أغنية عابطة ونمجة كريمة، ولما لم تُسلم له احتضف، فاختضت كريمة حتى مات، فعدت. وذلك هو المحجوب الشمالي هاوي جمع الطوايح ومصور ماندبلا أيام مجده في السجون. وقد اغتنى المحجوب والتاجر شاطر من صفة ذهاب، فصارا صديقين سيّديان واجب المازرة للمرس، كما لم يسبق لهما أن هفلا "حتى في أيام خطر التجول الشهيرة في أعقاب انقلاب دموي بعيد. حين كان حراس الحدود اليابسين (اليابسون) يشمون رائحة الثورة حتى في خاتم متقوش وعليه مربي واستياء حمار". والتاجر شاطر نفسه، والذي عمل حطاباً وسقااً ويأثماً متجولاً قبل أن يلقى بالبلدة عفريتاً، لم يعد يثني له الإصلاح الاجتماعي. منذ وقت بعيد. أكثر من ثرثرة ملة تتلمعن ثرائين. ولقد شتم هذا الذي يسمونه في السوق (الورقة) الحضرمية وهندوب، فاقامت الدنيا عليه، قصار يحاذرها مشغولاً دوماً بصيدها الذي يسميه: الصيد الكرن.

للحضرية مقدرة فذة على الحب واللاحب، ويكافأها تصلح أن تكون لصاً وشريطاً وناراً وبردًا وسلاحاً وغمد سلاح. وما هي وقد تزوجت الغريب تصدّر القرار الأشد تقطيعاً لنياط القلب، فتعفي الغشيم من ولاية أمرها، ومن الخدمة المستبدة، وهو من كانت يتهبها ليلقتها الوصايا العشر التي حفظها ممن زاملوه في المعتقل، وليخففها بنقاش الماركسميين الذين يحبون تحرر المرأة. وإذا يصير مجرداً معتمو متسكع يرأس قادة السلام ممدداً حماقاته المخلة بالأمن، عليهم يأخذونه، لكهم يخبرونه أسفين لعدم استيفائه المؤاملات المطلوبة للاعتقال التحفظي، فيقوم بلمعاته أول مظاهرة في الريف، هاتفاً بإعادة المسكر إلى الشكات، غير أن رئيس البلاد الذي يمدّه والمعانيه في خطاب متعجب كالد أعدائه، يردف: "لكن قلابي يجهنم، انزكهم طلقاء".

من الشمال تحضر عائلة سمارة والوفد الدنقلادي لاستمادة انبهم المريس، وفي الاشتباك الذي يقوم في الرواية بين كرنفالها وبين شئون السودان نرى هذا التجمع الذي ما تحزب ولا تكور ولا هرجل إلا حين كانت مكبرات الصوت الديمقراطية، مدعوبة بكراييج (السادة) تلث في البلاد لاحتباب عشاء انتضابي. إنه التجمع الذي لم ينجم إلا "حين نزل مواطن من تلك الأصمقاع البعيدة إلى رئاسة البلاد: في إحدى الحقب، وطالب بالندعم المرفي لنطه". وكما جاء الرئيس بالفلا، أرسل مثات الخارجين حديثاً من طور المراقبة إلى "حرب تهد الكفف والسلاسل الفقارية". وهذه إشارة أخرى إلى الحرب في جنوب السودان.

لم يستجب المريس لـ (وقد النعمة) الذي يهتف سائقه إذ تصيبه الرعدة: "طلاسم الشرق مهلكة.. طلاسم الشرق عصية على الفك والحل". وعبر محاولات الوفد بحضرة سماعة اللواء جبر الله، أحد قادة الأمن الوطني المهيمن، على رأس حملة لاقتناص الغشيم، لكن اللواء لم يجد أي خطأ سياسي أو أممي في (النص الشيعي) الذي يكتب ببراعة في بيت حورية أزرق، فعاد مصطحباً ثلة من رعاة الإبل بنهمة التخابر غير المشروع مع عدد من

دول الجوار. أما اختفاء الغشيم فجأة (جرع الوقائع المستبد) فلم يغير من النص المكتوب حرفاً، فالتص. هل هو الرواية أم الكرنفال السوداني؟ مكتوب بدقة، لا تهون منها أيضاً التفاسد، وعلامات التعجب والاستفهام التي تفسد مستعسرة في فراغ شاطر والمحجوب، كما نقرأ. وكما نقرأ، تعلن الإذاعة عن هدنة ما في حرب ما. أليست حرب الجنوب السوداني؟ ونصائح طرية للغاية لهداة سلام قروا من الحرب والتسلح ومجاعات إفريقيها، بينما كان الغريب يلتقي ذويه ويرفض الرحيل. وفيما كانت الحضرمية لهم أنها سحرته، ومالت إليهم هذه التي تصلح زعيمياً حركياً ومتبرداً انفصالياً، جاء إنكارها "أشهى من ذلك الإنكار الذي يشته الإذاعات على لسان رئيس ساهم في تصدير أطنان من عرق اليهود البرعاة ويقتري الدم إلى القمم، وأشهى من ذلك الإنكار الذي أنكره الرئيس نفسه حين اغتاطت الدنيا من إنكاره. وإلى هذا أئذي يشير إلى التمييزي والفلاشا، شئري الفزاة. وقد النعمة. يصطلون بهران كيوتهم، بينما الإذاعة تصرخ أن الهدنة قد انتهت بلا رجعة، وأن هدنة السلام المستائين سحبروا استياهم. وفي يوم آخر قالت الإذاعة إن الحرب مستمرة، وإن كتبه من المشاة ضبلت محارباً يخون الحرب بالضحك، وفي ذلك اليوم وجد أحد أعضاء (وقد النعمة) يضحك من فاع صوته، وبالمكتوب من الكرنفال السوداني تنتهي الرواية بالقول: "النص الآن مفتوح على مصراعيه.. مفتوح بلا أي باب يفلق حبر اندلاقه، ولا نافذة تصد رجح حروفه.. ضائع هكذا في العراء.. يمضي..".



تلك ثلاث روايات لثلاثة كتاب من السودان، ولكل منها ومنهم. كما نله بدأ في هذه الدراسة. تلك النكبة الخاصة، والصوت الخاص، مما يلوح بالإضافة المتميزة إلى الرواية المربية، مثلما يلوح بأن ما بدأت رواية الطيب صالح في السودان، يتوالى، بعدما بدأ لعهد طويل أنه بذرة لا تنتش في تربتها، وبخاصة أن صاحبه قد توفع عن كتابة الرواية منذ عقود، فإذا بخلفه يؤكدون أنهم خير خلف لخير سلف.

امجد ناصر.. كيمياء الخيمة، تعالى النهر!

بكتبته: إبراهيم جابر إبراهيم
ويرسمه: ناصر الجعفري

أشواقه، ولم تخفت
ارتجافات الشرقي
المعنى لديه، بل
تماطلت، وتوقدت
جمرتها، كما تصاعد
الأنفاس!

وهكذا.. كان
الفتى يرحل أول
السبعينيات خلف
أحلامه المنصاعة من
شبق القومي والوطني
والشمري ومن صورة
الحرية في مقاهي
بيروت وشوارعها

وانفتاحها المتفرد، والمثير آنذاك
لمخيال المدن، هما بالك بالفتى
البدوي!

الفتى الذي بقي يراوغ الحياة
بكفتين صلبتين، وقلب شفيف
كتميص أبيض!

يجول في المدن، وبين
انقاضها، يتحسس فتات الأحلام
البسيطة، تلك التي ربما سقطت
من حقيبة عاشقة أو من جيب
عاشق مارك!

يقول سمدي يوسف: هذا
البدوي القادم من مضارب
«الحويطات»، كم هو شفاف!
وأي شفاافية تلك التي يشرق
بها الشاعر حتى يقول:



«أرأيت؟
نحن لم نغير
كثيراً
وربما لم نغير
أبداً:
الألفاظ المشبعة
النبرة البدوية
العناق الطويل
السؤال عن
الأهل والمواشي
رائحة الحطب
القديم
الحطب المخزن
في الحظائر

ما تزال تمبق في
ثيابنا...»

ما زالت الأرض الأولى،
بعد غشرين مدينة ومطار،
عالقة بقدمي الفتى، وغبرة
التراب بياضاً كاذباً على
سفرة كفته القاسيتين.

بعد الكثير من التجريب
في القصيدة، وزغم ما
اجتاز من حقول الخلاف
وافضاخ النقد، بقي حتى
بانجليزته الجيدة، وتعامله
المحلي في قاعات «هيترو»،
ويשמعه الملقى على كتفيه،
شاعراً مقيماً في الشجن

والشجي، ولم يصادر التكنيك
الانجليزي (الذي قال نقاد انه
تسلل للقصيدة) روحها الملأى
بالقواية، وبالطقوس، وبالنذور،
تلك الموروثة عن سلالات من
الشعراء والحكم والأساطير.

والشاعر الذي نجاء قبل
ذلك، من حروب كثيرة، غادر
خنادقها سالماً فلم تتترك
«الأيديولوجيا» أو «المكاتب
السياسية» ندوباً واضحة في
روحه او على زجاج قصيدته،
نجاء أيضاً من برودة المقهى
الانجليزي، فلم يُصب بأي
عَرَضٍ من التسميان تجاه

(- لماذا تنظر إلي هكذا؟
 فقلت: لست أنا. وأشرتُ
 بيدي إلى الخلف
 لنكتشف أنه في المرأة
 كان شاب صغير يتراجع،
 مبهوتاً، بظهره إلى الوراء،
 ويُسد شعره بيده)
 يرحل في البلاد بعيداً؛
 يتمشى على «التايمز» بمعطفٍ
 سميك من القماش الثمين..
 لكن البدوي المدهش الصاري
 حتى الأظافر يتفُتُّ من تحت
 جلده، لهخرج شاهراً قصيدته:
 «وطن بدوي صغير على
 كتفي واقف كالشجر
 يا شجر...
 أنت يا واقفاً فوق كتفي
 المهيض
 تودع (عجياننا) و(الحلال)
 الذي يشق
 الآن مختفياً بالهجير
 يا شجر...
 أنت يا ضارباً في الغيوم
 البعيدة
 في روح أمي».

◆ ◆ ◆

لم يشارك كيميائه الأولى،
 ولم يخفها، لكنه لم يرهن
 روحه عبدة لها.
 بقي «ناصر» ابناً مخلصاً
 للسيكولوجيا العربية، يهجس
 بلغتها الحارة، ويحلم بمفرداتها
 الخُلبية، ويشعر بالفقد... لأن

الفقد هو سر سحر
 السيكولوجيا:
 «فها نحن نشقى
 بأوجاعنا اللغوية
 نشقى لأن القصائد
 لا تطفى الأسئلة
 ونشقى لأن القصائد
 لا تبلغ المرحلة...»
 ومخلصاً للسيكولوجيا
 الشرقية، وتعاونها، وطقوسها،
 وشعائرها التي تجاور الخرافة:
 «خطي العتبة
 ويسمي
 فني كل لفتة منك يطير
 سرب يمام
 أشدُّ بياضاً من سريرة
 النائم
 ...
 بيدك اليمنى اصلي كفّ
 الحناء على فتطرة البيت»
 هذه المسلمات التي رافقت
 طفولة الشاعر، وكذا طفولة
 النشمر، كمروث مركب من
 الاسطورة والحكاية والتعاليم،
 وتجليات الحرام والخوف،
 وطقوس الجدات التي كانت
 تحظى بتبجيل يرفعها إلى
 موضع عقيدتي، يمدد الشاعر
 انتاجها الآن «مرفوعة إلى
 مكانة أخرى من الحنين الذي
 يرت على كف التعويذة، إنما
 يجردها من هيئة الإيمان»

◆ ◆ ◆

... والمرأة كذلك، لم تكن
 مجرد خاطر مرّ في ذهن
 الشاعر على مهل.
 فهذه اللغة، المشغولة بنشوةٍ
 عالية، ومنمنمات راقية، تحمل
 من الايروسية الرقيقة ما
 يذهب بالرشد، ويوقع المتلقي
 في دوخةٍ صوفية:
 «نائم في أقطانه
 سيدي الصغير
 لا يفيق على نايات الهد.
 قُمع سكر
 يذوب في الرغاب
 غرّ
 ومزده بجليه والتخاريم.
 نظيف
 ومحفوظ
 ومائل
 ...
 مفسول بأمطار وصواعق
 له هذه الرائحة:
 قطع الأعشاب في الصباح.
 المرأة الحنين، والمرأة البحث
 المقيم، والدهشة التي يُلقطها
 من حقول العادي والرتيب
 رجلٌ غادر منذ ثلاثين سنة
 حُلماً بها!
 رجل لم تسرقه
 «الأيديولوجيا» ولم تضعه تحت
 إبطها، راودته قليلاً، أغرته
 قليلاً بخبزها المحلى، لكنه
 تكب أرضاً عالية، وسماوات
 بعيدة.

بحر متلاطم الأحزان في "يا جبال أوتي معه"



يرسمُ الشاعر السوري عيسى الشيخ حسن نفسه أملاً حريضاً في تشبيه ذاته بذات نبي الله داوود حين سخر الله له فضائل جمّة منها الجبال والطير والحديد من خلال اقتباسه عنوان مجموعته الشعرية من الآية العاشرة من سورة سبأ: "ولقد آتينا داوود منا فضلاً يا جبال أوتي معه والطير وألنا له الحديد"، وهو غير ملوم في ذلك إذ يتوكّل على موهبة خُصّه في الشعر ويضع أولى الخطوات على بوابة المريضة، ويتوي السير في مجاهيله في زمن كثر فيه جاهلوه، وازدحم عليه مريدوه، وهذا الأمل العريض إنما هو دعاء يمني نفسه بالاستجابة له.

ثانية واستعار لنفسه مَثَل الحبة التي تُتْبِعُ سَبْعَ سنابل كثيرة العطاء من قوله تعالى في سورة البقرة: "كمثل حبة أُنْبَتَتْ سَبْعَ سنابل في كل سنبل مائة حبة"، ولكن حبه تنتظر العطاء؛ ولد إلا سبع سنابل.

ويسوق الشاعر الدليل على هذه الحقيقة، والدليل هو اشتراكه والسنبلة بالخصائص ذاتها؛ ولد

من ماء
وتراب
وهواء

وله فيما عدا ذلك استعارات واقتباسات أخرى متفرقة من القرآن الكريم.

وعندما يصف عيسى الشيخ حمن نفسه بالولد فما يريد أن يصرّح إلا بما يشعر به حقاً، وما يريد أن يعبّر إلا عن الحقيقة، فهو ما زال طفلاً صغيراً ينهض من حقول الحنطة.. حنطة الريف السوري الذي عاش الشاعر في أكفاه بكل صوره ومشاهد الأخاذة، وإذا دققنا النظر في قصائده وجدناه يدور حول تلك الأجواء التي ترك طفولته

وهو غير ملوم أيضاً إذ يستغرق في أناء ويبدأ منها ثم ينتهي إليها، ففضلاً عن أنه بدأ بنفسه فسعى مجموعته الشعرية الأولى هذه: "يا جبال أوتي معه"، فاستعار الضمير في "مع" له هو من النبي داوود، فقد تُنّى بنفسه فافتتح قصائده بقصيدة عرف بها بنفسه، ثم أنهى المجموعة باستدراك تحدث فيه عن نفسه كذلك موضعاً ومعرّفاً، وتعرّيفه في الأحوال جميعاً تعريفاً شعرياً شاعري، فهو في العنوان شديد الطموح عريض الأمل. وفي المُفتتح ولّد غصن أخضر مُغيّم الأفق، محمول على اقتراف ذنب الشعر، مخفق بشرقيته وهموم وطنه، مرتبط بتاريخه ومشوّد بواقعه:

تشقّق في الخطوات مراثية
تلوّنه بالفجر الغائم

وذنوب الشمراء
يقرا في الشجر الطالع صبوته
في الشرق الذابل
تاريخ الأنهار المخوفة
والغيم الزعلان
وأهات الفقراء.

وإذا كان عرّج على أي القرآن الكريم فاستعار ضمير النبي داوود في العنوان فقد عرّج هنا مرة

في قصائده يدور حول أجواء الطفولة التي ما زالت عالقة في خياله وبواطنه

فيها ولكنها مازالت عالقة في خياله وبواطنه بعد أن أسهمت في تكوينه. كيف ذلك؟ ذلك لأنه لا يني يذكر أجزاء الطبيعة الريفية في ثانيا قصائده:

(ينهض في الحنطة)، (سبيع سنابل)، (غريض الماء)، (الأنهار المخنوقة)، (كان النهر يخاصر موتانا)، (ورق دافئة وسنابل خضراء)، (يا عصفور غنَّ عن زمن حلو)، (وأشجار الزيتون الحلى)، (كان الشيخ يمزينا أن هلك الحرث)، (وطفنا نخصف من ورق الكلمات)، (في الشجر الثاني)، (لثة حطابون)، (ونجوم البوي الباحث عن عشب)، (إذا مرَّ سرب من الذكريات)، (الأصطاد مونة)، (سيكون لنا بيدر وبيوت من الطين)، (وتكون لنا جرَّة من ضلوع الندامى)، (على النهر أن يستريح الجفاف)، (القصي عن النخل)، (وظلها بعريش الغنب)، (أسمي النهار حصاد السريرة)، (تد عن الطين)، (وعشب النهار الحزين)، (حنطة يانبة)، (ويبحث عن وجهه/ في مرايا الشجر)، (حين تفلق كل الحقول/ على طيرها)، (دون أن يأخذوا صيفهم/ من لغاء البواب)، (النجمة الواعدة)، (كان الحياة على ضفتيه)، (وعصافير تشد الوقت/ بأسراب أغانيها)، (وحقولا تخضر)، (في البئر المردومة)، (وأقاليم من النهر المتأخر)، (لنفك حروف الأشجار)، (تخضر سنابلها الخضراء العطشى)، (والبقر المهزولة)، (والرمل النائم)، (تسل هوائيس الضوء)، (لا فرق إذا جاد الوسمي مفاصلنا)، (الأ نمل كل مواسمنا بخوابي الأجر)، (جرة الحبر)، (ينهض الشمس/ في ذاكرة الطفل الذي مرَّ على بيدرنا)، (ولنا أن تجزع الأشجار/ في ليل الحديقة)، (علَّ نهرًا شارد الوديان يصبو، (كي يلجم نجمك)، (كم مرَّ على كرمك عشاق)، (فالآحون قساة/ ونواطير... ولم يُفناو كرمك/ يا ابنة هذا الشمس/ والوخ الطالع/ والليمن...)، (هفاجاه نهر من رؤيا/ من بئر أشجارك)، (رمل يجري)، (عله يامر نايات المساء)، (أن هذه النهر ينوي)، (فلأح يتقيًا شجرة/ وثمار تتساقط/ والطير تحلق/ تبني الأعشاش/ على الأغصان النضرة)، (حطاب يحتفل بلعم المصفور)، (ويفتش في البئر المردومة)، (فاجاه النهر بها)، (لا دمي نهر، ولا حزني قصب)، (يا عصافير عمرنا)، (كلما هزَّ

عاشق شجر الروح)، (وتفتن في حين ربابه)، (يلوذ بالوجد والنايات). غير ما نذ عن الحصر.

ولم يسلم من هذه الأجواء الريفية أو ما له علاقة بها إلا بضع قصائد قصار جداً، وهذا يعني أن لا شعور عيسى وزَّج روحه في ثانيا شعره مهما توتعت أغراضه، وكيف كان مزاجه، فهو لا يستغرق في وعيه، ولا يستغني عن غيابه ساعة كتابة النص الشعري، وهو بذلك يساعدنا على تحليل شخصيته وظروف حياته وأسباب تكوينه، فضلاً عن أساليب تفكيره من خلال شعره وحسب، على أننا يمكن أن نختصر أعماقه في كلمتين هما: الحنطة والصنفور وما بينهما من خطر التلاهي مع ما فيهما من خطورة الإشارة.

وإذا أراد القارئ أن يعتبر صحة هذا هليفتش في ثانيا هذا الشعر فهل سيجد الشاعر غير مكتئب غارق في لجة من الحزن؟ أجل، فإن شعره لا يعتمد عن أن يكون قصيدة رثاء طويلة مفصلة على قطع حتى وهو يتفزل مجازاً (١)، أو لنقل إنَّ روح الشاعر تميل قطعاً، ففي قصيدته الأولى بمد التعريف يرثي حكمه الضائع، وهو في الوقت نفسه حلم ضمير الجماعة (نا) وهو زماهم الجميل ومكانهم الأجل، والشاعر واحد منهم متحد فيهم:

وكان النهر يخاصر موتانا
والحلم يجر
وكنا نتردد في لم أغانينا
عن حيل الفتنة
ونفتش في راحات أياديها
عن معنى الخيبة
وندون نصن الروح
بنايات الغرياء
.....

يا عصفور

يا عصفور

غنَّ

غنَّ

عن زمن حلو، مكان مسحور.

ويرثي نفسه في إطار جميل من التأسف والتعسر على حياة تفلت من بين أنامله وهو يشهد هذا الإفلات ويتيقنه:

في المرأة أفتش عني
منذ كتاب كت هنا
.....

ذاك الولد الهارب مني
يقفز بين يدي

يداعيني

يفلت حين تمد الذكري

كل أصابعها

نحو "شقاوته" للقبض عليه

يفلت

ولكن لأي شيء مات هذا الولد الشقي؟ وما
خطاياها؟

أغمض عيني

أسدّد ذاكرتي نحو خطاياها

لكي أحصي ذلك الولد الهارب مني

أملأ قضي

بأغان كان يرثدها

لكن هيهات

الولد الذابل في عيني طويلاً

مات.

وهكذا فإن موت الشاعر المجازي هذا أكيد
ولكنه لا مسوّغ له معقول، على أنه مسبوق
بذبول طويل الأمد كأنه كان فاتحةً للموت، فما
كان قبله؟

وإذا استدرك الشاعر على هذا الرثاء في
قصيدة أخرى فليس بوسعه أن يأتي بجديد غير
براعة الوصف:

الولد

جملة

تائهة

في البلد

نملة

هازهة

وعذوّ

طلقة

هي زيّد.

ويرثي الشاعر أباه رثاءً يقطر منه الأسى
وينص في رسم جميل لصورة الموقف:

لكنه في الرحلة الأخيرة

حدّق في وجوها

وأمن النظر

وعندما استنحه الصعاب

فبطني

وودّع الجنّان والحصيرة

وشدني/ بللني بدمعه

أجهش عند الباب

وعندما ناديت في اللحظة الأخيرة

لوح لي مبتعداً

وغاب...

ويبتد الحزن لدى الشاعر على نفسه إلى
إحلال الغربة والبعد عن الأهل إحلالاً للموت
الذي يستحق الرثاء، ويستدعي البكاء وكأنه لن
يعود من غريته حتى إذا قالت العرّافة غير
ذلك:

سوف تقرأ أيامه في الكفّ التي

لامست وجه عرّافة

وتراه يعطّ على راحتها، يفتش

بين الخطوط

عن الماء واللحظة الضائعة

سقول:

"يا ن الولد

عائد يا ابنتي..

في يديه "البرازق" للزائرين

على شفتيه ابتسامته الوداعة".

لأنه في آخر القصيدة سلّم على أمه
ورمزه الخاصة القريبة من نفسه سلاماً مودّع
لا سبيل إلى عودته، ولذلك يصف حزن أمه
عليه بـ "المستطيل"، ويصف مشهد الطير وهي
تجد الأمن والسكن على نافذة بيته في
المساء بعد غيابها من الحقول وصفاً رائعاً:

ولامي التي يستريح على راحتها التعب

كل هذا البنفسج

كل البخور الذي يهتدي للجهات

السلام على حزنك المستطيل

السلام على غصص الراحلين

السلام على دعمهم

هي متاهات أيامنا يهبون

السلام على النافذة

حين تلتق كلّ الحقول على طيرها

هي ارتباك نبيل.

ما الممدل لحياة الشاعر؟ بمعنى آخر: ما
الذي يغيب فيغيب معه وجود الشاعر يسرّع
الشاعر فيجيب على هذا السؤال الافتراضي
وينص على الشاي الذي تصبّه له أمه في
أوقات العصر، ومجموعة من أصدقائه المخلصين
الذين قاسموه الحزن والبوح في أوقات الظهر
في ظلال ألبيتوت، والصورة الذهنية لفناته التي
سرّحت الدهشة في دمه وهي تسرّع شمرها

تتجلى في القصائد حجم الحزن الذي يلف الشاعر ويغلف مشاعره

دون أن تدري (في كل وقت)، وتكريات جميلة تخفف عنه برد ليل الشتاء وتهدد صمته الثقيل هي ما بقي له من حياته الماضية التي لا حياة بعدها، وأغان تتحدث عن أحزانه وانتفاء إلى وطن يبته أشواقه، فإذا غاب كل ذلك من حياته أو من خاطره لم يمدّ لحياته وجود:

ساموت

إذا غاب عن خاطري

شايها في العصاري

صدى صوتها:

يا بني انتظر

إن إخوانك استغفروا في الصلاة

ولم يحزموا أمرهم في دعاء القنوت

ساموت

إذا غاب عن خاطري

ثقة الأصدقاء

يحوكون أحزانهم نجمة

في ظلال البيوت

ساموت

إذا ضلّت الذاكرة

صورة للفتاة التي سرحت

في دمي دهشة عابرة

ساموت

إذا مرّ سرب من الذكريات

ولم أنحن

وأسدّد

لأصطادها مونة

لشتام صموت

ساموت

إذا انكسرت جرة من غفام

على حزني المستباح

ولم أنتم

للبلاد التي تستحم بأشواقنا

في مساء يفوت

وليس يفوت.

- فما المتحقّق من ذلك كلّهُ؟.

- لم يتحقّق شيء، ألا ترى الشاعر يُنهي

قصيدته بمقطع من كلمتين يتوجّع فيهما على

موته؟:

أم..... أموت.

ثم يريّ إخوانه السبعة رثاءً شفيفاً ينصّ في رسم دقيق لمشهد العائلة وهي تتجمّع على مائدة الطعام وقد ينقص منهم العبد، أما عاتلة عيسى فيختلّ فيها المدد اختلالاً فاحشاً، ولكن الأمّ الحنون لا تريد تصديق هذا الإختلال فتصنّف الصبّون على عاتبتها بالمدد الكامل موشّحة بالتصنّف، وليس هو بمنأى عمّا يعتلّ في خاطره هذه الأمّ، فنراه يشير إلى موتهم بمفادرة دفتر المائلة، وكأنّ غيابهم لا يتمدى كونه غياباً عن سجلات الإحصاء والازدياد لدى الدولة:

إخواني

غادروا دفتر العائلة

تركوا كومة الذكريات

على دكّة البيت

ثم مضوا مضوا أيامهم

واحداً

واحداً

...

إخواني غادروا

تركوا نصفهم حاضراً

في الطريق إلى حقننا

والمساء إلى بيتنا

والصورّ

ويمكنها أن تصبّ العشاء

أمّا

غصّة غصّة

وتفكّر في سبعة تحت أنجمهم

غادروا

واحداً واحداً

والصبيان التي تزوي آخر المائدة

أكملت عندهم

دون أن تحسّي بمساءاتهم.

وسواءً أكان له إخوة سبعة على الحقيقة فماتوا، أو كان له إخوة سبعة مجازيون فماتوا فالأمر واحد من حيث أن الشاعر أراد أن يطلق زهرته الحارّة وأن يعبر عن مأساة مركّبة تستدعي النحول أمام بحر لا قرار له من الحزن، يشير إلى ما في هذه الحياة من العبثية واللاجدوى، وأنا لا أبرئ الرقم سبعة من مجازيته وقدرته على الإيحاء.

ماذا بقيّ من عيسى الشاعر الحزين؟ تعالوا

وثانية الدمعتين تكمن في تعبيره عن غاية الحزن في ضحكه العميق... العميق حتى البكاء، وذلك عندما يَلْتَقُ من حوله فيجد أن أوراق شجرته قد تساقطت ورقة ورقة فهنتقل من التحدث بضميرها إلى التحدث بضمير الجماعة، أليس شرُّ البلية ما يُضحك؟
هَامُضِي قَصِيًّا..... قَصِيًّا
إلى دفتر الملائكة

إلى بيت قلبي
ولكن قلبي سيمشي وحيداً
لأهجع في فسحة من غمام
أحزن من مزنة هائلة
غير أنني أخاف إذا ما بكيت بأن يستيقظوا
بيلل دمي مناماتهم

فاضحك
اضحك
اضحك

حتى البكاء الطليق.

وَلَيْتُ انتباهنا معنى طريفَ برع الشاعر في استخدامه في هذا المقطع وهو الإشارة إلى بقاء الأرواح بالقرب من أهلها، وهو هنا يخشى أن يبكي فيستفز بكاءه تلك الأرواح، فيضحك لتأنيص، ولكن ضحكه لا يُفسّر بغير البكاء العميق عمق أحزانه.

ومن هنا يتجلى لنا أي حزن يلف الشاعر ويُلف مشاعره، وفي أي بحر من الأسى تفرق أحلامه، وكيف اتقن رسم مشهد الموت وعبر عن قواهل أحزانه، ومن هنا أيضاً نُضَيِّفُ سبباً وجيهاً آخر لاستمراره ضمير النبي داود، والحيّة التي تبت سبغ سنابل ما زالت خضراً ولكنها وأعدة للعطاء الكثير ١.

إن عيسى الشيخ حسن شاعر مُجيد ملتزم بفنية النص الشعري، سائر في دروبه الأصيلة، ولابد من الإشارة هنا إلى التزام الشاعر بالإيقاع الشعري، والإشادة بلغته الشفيفة الدالة الخالية من الإغراب والتعقيد وضعف التراكيب. وإذا كانت هذه المجموعة هي الأولى من نتاجه الشعري فهي كافية الدلالة على نضجه الفني والإبداعي، وعلى موهبة ثرة وأعدة بالميز من التطور والتألق، وقد أكد هذا ما أُسْتُجِدُّ من بحر هريخته على أن في "يا جبال أوبي معه" الكثير مما يستفز النقد ويحث على القول، ولعلني آثرت الاستشاز بانصع وجوهه، وأوضح ملامحه، بل أشملها.

معي لأدلكم على فجيعة الكبرى... فجيعة التي نشر ظلالها من إهدائه البليغ في أول هذه المجموعة الشعرية إلى قصيدته "ما تيسر من الحزن"، وكلاهما من أجل "فاطمة" رفيقة دربه... فاطمة التي غادرت جسداً وبقيت روحاً يُهرِفُ في أرجاء حياته... فاطمة التي قال لها في الإهداء: "الفيوم التي لم تمر على قبرك لم تشيعها دموعي"، ولم أجِدْ أبغ من هذه المبالغة في جعل دموعه مصدرًا للفيوم التي يجب أن تمر على قبرها فتسقيه، ومعنى السقاية بالمطر هذا في موضع الرثاء هو من معاني الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام، أما القصيدة فهي غيسة من الفيوم التي مرّت على ذلك القبر، فتأمل مقدار بكاء الشاعر... مقدار فجيعة، فماذا قال في قصيدته التي جاءت واحدة من أطول قصائد هذه المجموعة وأجملها؟
وَعَرَفْتُ الْقَصِيدَةَ بِدُمُوعِ الشَّاعِرِ يَشْفَعُ لَنَا أَنْ نَخْتَصِرَهَا وَنَقِفَ عَلَى دُمْعَتَيْنِ مِنْهَا، أَوَّلَاهُمَا اسْتِحْضَارُهُ لِرَفِيقَتِهِ الْغَائِيَةِ إِلَى الْأَبَدِ وَهِيَ عَائِيَّةٌ وَهُوَ أَسَفٌ مَحْصَرٌّ بِالضُّعُورِ بِالذَّنْبِ لِأَنَّهُ كَمَا يَبْدُو كَانَ فِي غَيْبَتِهِ الْمَوْتَةَ زَعَمًا عَنْ غَيْبَتِهَا الْأَبَدِيَةِ وَاقِعًا، وَهَذَا هُوَ مَسْدَرُ وَجَعِهِ الدائم:

وَلِي وَجَعٌ نَازِلٌ لَا يَرِيمُ

إِذَا تَرَكْتَنِي رَفِيقَةَ دَرَبِي

وَقَالَتْ: "تَاخَرْتُ عَنِّي

وَأَسْرَفْتُ فِي غَرِيبَةٍ قَاتِلَةٍ

فَمَنْ سَوْفَ يَأْخُذُ فِي الْعِزَاءِ

وَمَنْ سَيَزِينُ قَبْرِي الصَّغِيرَ بِبَيْتِ رِثَاءٍ؟".

وفي هذه الدمعة تركيز عجيب للمعاني مع قوة ووضوح في الدلالة، فعبارة "تأخرت عني" دالة بوضوح على غياب الشاعر عنها وهي تجود بحياتها، وعبارة "غريبة قاتلة" دالة بوضوح على أن الفجاء كان سبباً مباشراً في ذلك، وعبارة من سوف يأخذ في العزاء" دالة بوضوح على أن لا أحد يمكن أن يسد مسدّه مهما كثر حولها الناس، وتأخذ من عبارة "من سيزين قبري" كلمة "يزين" وهي كلمة غريبة في موضع الموت، غير أن رفيقة الدرب ترضى من رفيقها حبيبها أن يرثيها وهو الشاعر ببيت من الشعر فيكون زينة في القبر يُخَفِّفُ من التفكير بمذاب القبر وفجيعة الموت أو لعله يُلْغِيه، كما يجدر بنا أن نلمح المعنى المقصود من عبارة "قبري الصغير" وهو أنه لم يكن وراء حياتها معه من طائل، ومن أجل هذا تعظم مأسائه.



شاعر آخر، بنعال من ريح

عندما كنا نتجول، أمجد ناصر وأنا، في مكتبات دمشق، وكنا مدعوين إلى مهرجانها السنوي عام ١٩٩٧، لفتني إن الشاعر كان ينأي عن رفوف الشعر.. هناك الأمر لا يمينه، ليلتقط كتباً تحكي عن المكان. ومن بين الكتب التي التقطها حينذاك، نسخة من كتابه "خبط الأجنحة"، الذي يروي "سيرة المدن والمقاهي والرحيل"، قدمه لي بعد أن كتب إهداء عليه، ولم يكن الكتاب قد وصل بعد، إلى المكان الذي جئت منه.

ذلك الكتاب، الذي قرأته في حينه ووضعت في زاوية الكتب الميزة عليّ، هو الذي أغراني للبحث عن كتابه الثاني في أدب الرحلة (إن صحّ التجنيس)، الموسوم "تحت أكثر من سماء"، والصادر عن منشورات المجمع الثقافي في أبو ظبي. وهو الكتاب الذي يواصل فيه أمجد رحلاته إلى أماكن أخرى من الوطن العربي والعالم. فاحتل هو الآخر موقعه، في القلب وعلى الرف الذي يجلس عليه الكتاب الأول.

في هذين الكتابين، أثبت أمجد أن غاية الرواية، التي أوقعت عدداً لا يستهان به من الشعراء في شراكها، لم تفلح في استدراج الشاعر إليها، رغم أن نكهة النثر لم تكف يوماً عن الهتاف إليه كأنثى ساحرة. وفي استجابته لذلك النداء النثري للملاح، وجد أمجد في الرحلة حقلاً رحباً للكتابة، فأنجز كتابيه الممتين في هذا المجال.

لم يسر أمجد ناصر على نهج جدّه الرحالة العربي العظيم ابن بطوطة.. سيّد العين التي ترى والأذن التي تسمع والبصيرة التي تهدي والحدس الذي يفتح قلب النامض والغريب. فالشاعر الذي أتاح له الشعر فرصة الدخول إلى الجغرافيا، منع نفسه حقّ الخروج من قيدها الأحادي، فاطلق جناحيه لخيوط كتابيّ معتلف، لا يقرّ الالتزام بعنق أدبي صارم معذّر الملامح ومحدود الأفق، ليمرّج بخفة نحو مزيج من الأجناس الإبداعية، يستثمرها بذكاء في خبطة سحرية لا يفتقها سوى كاتب قادر على أن يجمع بين لغة الشعر، وسعة الثقافة، ومشاهدة عين رائية لما وراء سطوح الأشياء، ودهشة قادرة على أن تجدد نفسها. وقد تمكن أمجد بذلك من أن يخلق جنساً متحرراً، فيه شيء من أدب الرحلة، والسيرة الذاتية، وتحريك مخزون الذاكرة، والربوبيات، والفصوص في الهمّ الثقافي، وأسئلة السلطة والممارسة، والبوح المحميم، وهو ينفي، عكس جدّه العظيم، الترتيب القصدي في الذهاب إلى المكان.

إنه لا يختار أمكنته المقصودة، ولكن الأمكنة هي التي تختاره. فالشعر يكون غالباً السبب المباشر للرحلة، حيث يُدعى الشاعر إلى المشاركة في مهرجانات أو أمسيات شعرية لا يتخفى فيها بقراءة الشعر أو طرح أسئلة الحدأة في القصيدة العربية فحسب، ولكنه يستغرق أيضاً في قراءة المكان.

ولأن المكان لا يكون مكاناً إلا بناسه، فإن البشر، من مقيمين بين جدرانهم وعابرين على أرصفتهم، يبقوا حاضرين في النصّ، يملأون أمكنة أمجد بالحركة والأسئلة. وهو لا يكف عن إغراق الهواء المقيم بأسئلته للمصاحبة، أسئلة الشعر والثقافة والتاريخ والأنساب، ووضع المرأة.. وحتى طبق الطعام. وفي كل اكتشافاته التاريخية والجغرافية والفكرية والمعمارية، لا يكف عن إبداء دهشة.. دهشة الشاعر والرحالة معاً، وزجنا إلى الاحتفاء معه بأدق التفاصيل.

لكن المكان لا يجيب دائماً ومن تلقاء نفسه على حشوية الشاعر وأسئلته الفياضة وعطشه المعرفي. فحينما لا يكون بمقدور ضريح الشيخ محي الدين بن عربي، على سبيل المثال، النطق للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بأفكار هذا الفيلسوف الصوفي ونصوصه النثرية التي تقوّ الشعر، يلجأ الكاتب، ويحريض من الزيارة، إلى استشارة المراجع لاستطاق المعرفة من أحشائها. وفي مكان آخر، يضطر إلى الغوص في كتب التاريخ والأنساب والفرق الدينية والفكرية وأدبيات الإخباريين العرب لإجراء خفريات مذهبة مزبد من التعرّف على العمق التاريخي للأرض التي عليها يقف، دون أن يتنكر للأسطوري والمتخيّل في حكايات المكان.

ولكن أمجد، رغم كل احتفائه بالمكان المأبى.. مكان الرحلة التي لا بد لها من نهاية، يظل مشدوداً بخيط الذاكرة إلى مكانه الأول. فهذا الشاعر، المولود فوق حبة رمل في الصحراء الأردنية تقع على طريق السفر، والذي عاش فترة شبابه المبكر في مدينة أردنية أخرى تقع في مهب الغبار، يعترف بمجزه عن كبح تداعي الصور الكامنة في داخله، سواء التقى بشبيه تلك المدن الأولى في مكان الرحلة، أو بنقيضها.. حتى أن عوداً من النفع الأخضر، في أقصى أقاصي الأرض، يمكن أن يستدرج ذلك العبق الصادر عن حوضي نفع كانت ترعاه الوالدة، وما زال ينبت في ذاكرة مشدودة إلى مكانها الأصلي. كاتنا لا نساخر ونحتمل وعاء البشر، إلا لتكون قادرين على أن تعود بذاكرتنا وحينئذ إلى أمكنتنا الأولى.

أمجد ناصر، في "خبط الأجنحة" وتحت أكثر من سماء، يتجلى أمامنا، شاعراً آخر، يمتلك أجنحة خفيفة.. ونملاً من ريح. فهو يمنحنا، إلى جانب قصيدته، نفاسه ممتعين بتأبين على الاندراج في أدب الرحلة وحده، أو السيرة وحدها، أو كتابة الهم الثقافي والسياسي المجرد، فيؤسس بذلك لكتابة مختلفة، شرفها أنها تحقق لقارئ النص متعة مختلفة.. وهي المتعة التي تتوق إليها كل قراءة.

الحياة الأدبية في الأردن:

الواقع والتطلعات

د. إبراهيم خليل

والقشوري ويمتله
تمشيلاً خاصاً
(عرار) في قسم
غير قليل من شعره.

اهتم عرار
بالحسن الشعبي في
قصائده سواء من
حيث الصورة التي
تضم في نسجها
اللفظي خبواً
مستمدة من الحياة
اليومية لبسطها
الناس في مجتمع
القرية والبلدة
والفئات الهامشية
والشراخ المنبوذة



روكس العزيزي

الاهتمام بالشعر،
فبالأسماء التي
ذكرت جميعاً
بإستقالات نادرة
كان الشعر
هاجسهم
الأساسي، وقلة
منهم عتبت بالقصة
كالإيراني وحسني
فريز والناصري
والعزيزي، ولم
يظفر المسرح على
سبيل المثال
باهتمامهم إلا
قليلاً، أما الرواية
فقد خاض في
سواحلها بعضهم

مما لا جدل فيه ولا خلاف أن إسهام
الأردن في الحياة الأدبية قديماً لم يكن
بالحجم الذي أسهمت فيه ديار أخرى مثل
الشام أو مصر أو العراق لأسباب لها علاقة
بالسياسة، فهو لم يكن في يوم من الأيام
عاصمة خلافة ولا حاضرة ولادة، ومع هذا
فلا ينكر الباحثون ما قدمه الأردن من أعلام
في الشعر والنثر من مثل عائشة الباعونية
وعبد اللطيف العجلوني وإبراهيم الباعوني
وأخريين يضيق المقام عن تعداد أسمائهم أو
التدوين إلى شيء من أعمالهم المخطوطة أو
المنشورة، وعشيرة الحرب العالمية
الأولى (١٩١٤) لم تكن في الأردن إلا مدارس
أربع كان التعليم فيها باللغة التركية ولم تكن
في شرق الأردن كله سوى مطبعة واحدة.

وفي عهد الإمارة (١٩٢١-١٩٤٦) حققت
عدد المدارس إلى أربع وأربعين مدرسة في
سنتين التفتين، وبدأت مديرية المعارف
بإرسال المبعوثين للدراسة في الجامعة
الأمريكية منذ عام ١٩٢٧ وظهرت فكرة
إنشاء مجمع لغوي في عمان على غرار
الجمع العلمي العراقي ومجمع اللغة العربية
في القاهرة سنة ١٩٢٢، وبدأت الصحف
بالصدور واحدة بعد الأخرى وظهرت مجلة
"الحكمة" ١٩٢٢ وانتقلت الجزيرة من دمشق
واستقرت في عمان لتصبح في سنوات منبراً
مهماً للثقافة والنتاج الأدبي، وفي هذه
الأجواء تلاقت على أرض الأردن أصوات
أدبية من مختلف الأقطار والمذاهب، فزاد
الخطيب، وعبد المحسن الكاظمي وعلي
الحوساني وخير الدين الزركلي وعمرو أبو
ريشة إلى جانب محمد الفريز والشيخ
نديم الملاح وعبد المنعم الرفاعي وروكس بن
زائد العزيزي ومصطفى وهي التل (عرار)
وعيسى الناعوري ومحمود سيف الدين
الإيراني وتيسير ظبيان وحسني فريز
ورفعت الصليبي وجميل ذياب وآخرون
كثيرون قامت على أكتافهم نهضة أدبية
حقيقية تنوّهاً البناء الأسامي من مطبعة
ومجلة دورية ورابطة أدبية ودار قومية لطبع
والنشر والتوزيع ومنتابر وقرنات ومستطبع
غيرها الشعراء والكتاب التفاعل بالحوث
الاجتماعي، وغلب على أدباء هذه الحقبة

كحسني فريز والناعوري إلا أنهم لم يبلغا
أعماق المحيط.

الشعر:

أما الشعر فقد غلب عليه اتجاهان:
تقليدي يمثله الشعراء المحافظون أمثال فؤاد
الخطيب وحسني فريز وعبد المنعم الرفاعي
إلا أن بعض شعره الوجداني الذي ظهرت
عليه علامات التأثر بالأدب الرومانسي،
واتجاه آخر هو الاتجاه التجديدي والوطني

أو من حيث الإصلاح على أسماء الأماكن
وتوظيف الأمثال والكنايات والمفاخر الدارجة
ومحاكاة الأغاني الشعبية وموسيقاها في
بعض شعره مما جعل نتاجه يصدق فيه قول
الشاعر:

فصار معسّر الشمس في كل
بلدة وهب هبوب الريح في البر والبحر
وممن حاولوا التجديد في الشعر
الناعوري، وحسني فريز الذي شق عصا
الطاعة ونقل الشعلة من القصيدة إلى
المرح الشعري، على أن الشعر لم يشهد
انطلاقة المعاصف إلا بعد (النكبة) فظهر
شعراء أدراو ظهورهم للأساليب القديمة
المتحصنة، أمثال: تيسير سبول صاحب
أحزان صحراوية " وفاز صباغ وأمين شنار
وعبد الرحيم عمرو وأيوب طه، والحققة أن
الموامل التي أثرت في حركة التجديد
متعددة، ولا يتسع هذا السيلاق لنذكرها
جميعاً لكننا يمكن بإيجاز أن ننوه إلى الأثر
الطيب الذي تركته مجلة " الأفق الجديد "
في استمرار هذا التيار واندهاخه وتقديته
بمضاء جديدة، شأنها في هذا شأن المجلة
الجديدة التي صدرت في عمان سنة ١٩٦٦



الناعوري

قدم الأردن عدداً من السلام في الشعر والنثر بالرغم من حداثة تأسيسه

ظهرت في الجزيرة سنة ١٩٦٠ ويزيد آخرون فيستدركون غامعين من روايته "مذكرات طالب ثانوي" التي نشرت قبلها أول رواية.

على أي حال لا يمثل تحديداً للرواية الأولى أو للروائي الأول شيئاً ذا قيمة يستحق منا كل هذا الاختلاف، فليست العبرة فيمن ابتدأ وإنما فيمن استمر، وأغنى هذا الترم الأدبي أو ذلك بنتاجه المتطور، ولا ريب في أن محاولات حميني فريز وعيسى الناعوري وشكري شمشاعة ولا سيما "في طريق الزمان" تمثل لافتات نادرة وقليلة على طريق طويل يمتد من منتصف القرن الماضي حتى أيامنا هذه.

وخلال هذه المدة غير القصيرة لم يتطور أدبنا الروائي من حيث العدد أو الكم مثلما يقولون بالتعمير الاقتصادي ولكن من حيث النوع أيضاً، وعندما نستخدم كلمة "النوع" لا نريد بها ما يريده مصممو الإعلانات في الصفحات اليومية أو الإذاعات أو الأقفية الفضائية، باعتبار أنها لفظ يكرس "القيمة" ولكننا نريد بها هنا: تقابر الأسلوب والتكتيك الروائي، فأي مقارنة مهما تكن هزيلة بين رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم" التي صدرت طبعها الأولى عام ١٩٦٨ والروايات التي ارتبطت بالرواد المذكورين تؤكد البون الشائع، والفقرة الكبيرة التي تقلت روايتنا من عهد المحاولات المتعثرة إلى عصر الرواية التجريبية ورواية الحدأة أو حتى ما بعد الحدأة، وتستطيع أن نقرر هذا الحكم في مباحثات أخرى، فرواية "الضحك" لغالاب هلسا مثلاً ١٩٧٠ شاتها شأن رواياته الأخرى تمثل علامة فارقة وهي تزداد تمهلاً لهذا الوحي الحدائي بالنسق الروائي عملاً بعد آخر "الخماسين"، "السؤال"، "البكاء على الأطفال" و"سلطانة" و"الروائيون" و"لثالة وجوه لبيدات"، كذلك الأمر بالنسبة للوقوف على روايات مؤسس الرزاز التي بدأت بالظهور اعتباراً من سنة ١٩٨٢ بروايته التي استخدم فيها "تبار الوحي"، "أحياء في البحر الميت" إلى "اعتراقات كاتم صوت" التي تعدت فيها زوايا النظر و"مناة الأصراب" و"جمعة القفاري" و"الذاكرة المستباحة" والاتجاه إلى التراثية والمجاثبية في سرده الروائي مثلما تلحظ في "سلطان النوم" و"عصابة الورد الدامية" و"مذكرات ديناصور" ومثل روايات مؤسس الرزاز روايات جمال ناجي ولا سيما "الطريق إلى بلعارت" ١٩٨٢ "الحياة على دمة الموت" وإبراهيم نصر الله "طيور الحدز" و



جداً سبق فيه هيكل وغيره، ولكن الذين يذكرون هذه الرواية يؤكدون أنهم لا يمرضون منها شيئاً وأنهم لم يقرؤوها ولا يمرضون من أمرها سوى العنوان، ويمضهم يجعل أديب رمضان هو أول كاتب فيثيرون إلى عمله "جرائم المال" باعتباره رواية، ويعد آخرون روكس العريزي أول كاتب رواية مشيرين إلى عمله "أبناء الفساسة" التي نوه إليها محمود تيمور باعتبارها قصة لا رواية، ومن الدارسين من يعد "أين حماة الفضيلة" لتيسير ظبيان أول رواية



وهي مجلة (أفكار)، ولتطور الحياة السياسية والاجتماعية والتعليمية بشقيها العام والمالي أثر كبير وجلي في تطور الأدب.

القصة:

فالقصة القصيرة التي شقت طريقها بصويرة على أيدي كتاب من أمثال محمد صبيحي أبو غنيمه وعيسى الناعوري والإيراني وأمين فارس ملخص وروكس العريزي سرعان ما لقيت لدى خريجي الجامعات تربة خصبة مواتية للإنبات، فأخذت رفعتها تتسع، وشملت أرضاً لم تكن تطوها أقدام القاصين، فتجاوزنا محاولات العامري والناعوري إلى قصص جمال أبو حمدان (١٩٧٠) التي طلعت شوطاً في التحديث، تضاف إليها مساهمات بدر عبدالحق وخليل السواحري وفخري هوار ومعمود الريماوي ومحمد طمليه، ثم تجتاز القصة القصيرة خطوة أخرى في الاتجاه إلى ما يعرف بقصة ما بعد الحدأة وهي قصة تقوم على التكتيف والحساسية الشعرية في السرد والنظر إلى أركان القصة التقليدية من شخصية وحدث نظرة جديدة تمنع في التفتيك، ومن الكتاب الذين يسلكون في نتاجهم القصصي هذا المسلك وينتهجون هذا المنهج زياد بركات وأحمد النعمي وسامية عطلوم وبسمة النصور في بعض القصص وفتح العدوان وسعود قبيلات لا سيما في مجموعته القصصية الأخيرة "بعد خراب الحافلة"، هذا التوجه بالطبع لا يعني أنه الوحيد في الساحة القصصية إذا ساع التمييز بل هناك كتاب يسهمون في إغناء تيار القصة وتغذيته بالجديد الذي يستحق النظر مثل: يوسف ضمرة، الياس فركوح، جواهر رفائية، إبراهيم جابر، هند أبو الشعر، صبيحي شعامي وعصاد مديانات وآخرين مدينتي يصنّف استقصاؤهم في هذه المجالة القصيرة.

الرواية:

وثمة اختلاف كبير فيمن كتب أول رواية أردنية، بعضهم يجعله عقيل أبو الشعر، الذي كتب رواية بالفرضية في زمن مبكر



حسين فريز

١٩٩٣ وهي ميودراما شعرية فازت بجائزة الدولة لأفضل عرض مسرحي، ولا يقتصر النشاط التأليفى المسرحي على أعمال جمال أبو حمدان فقد كتب إلى جانبه مسرحيون مثل: محمود الزيوذي، وعبد الجبار أبو غربية وجبريل الشيخ ومصطفى صالح وعبد الرحيم عمر وجه بلالين العيون ومفلح المدوان وآخرون، غير أن التلفزيون ولا سيما الدراما التلفزيونية سرعان ما اجتذبت ببريقها الخلاب ومبرودها الذي لا يقارن بفهره من حيث المال والشهرة كتاب المسرح، هائلنا جمال أبو حمدان وجميل عواد ومصمود الزيوذي ويشير هواري وآخرين يتوقفون عن الكتابة المسرحية لصالح المسلسل التلفزيوني. وبهذا تكون الشاشة الصغيرة قد سرقت الكاتب المسرحي بعد أن سرقت جمهوره.

النتقد:

ومما يلتفت الانتباه أن النقد الأدبي وكاب النتاج الإبداعي منذ الهداية، فالتدريس لا يستطيع أن يتجاهل المقالات الكثيرة التي نشرت في مجلة الحكمة، وصحيفة الجريدة، ومجلة الرائد، ومجلة الأفق الجديد ومجلة صوت الجيل، ومجلة الرابطة الأدبية والأثين. وبعض هذه المقالات لا تعدو أن تكون تعريفاً أو تعريضاً على بعض الإصدارات الجديدة، فالمقالات التي دمجها الشيخ نديم الملاح حول كتاب "الشعر الجاهلي" لطف حسين، وبعضها يتجاوز ذلك إلى التعريف ببعض الاتجاهات الأدبية كالتعريف بنظرية الأدب عند برونيتير الفرنسي أو مفهوم النقد الأدبي عند جول نوميتر الذي أراد له أن يكون علماً كأي علم طبيعي.

ومرحت في النقد الذي نشرته صحيفة

حارس المدينة الضائعة. كذلك أسهمت المرأة في الرواية مثلما أسهمت في كتابة القصة القصيرة ولا يستطيع الباحث أن يتجاهل أعمالاً بارزة مثل "أمرأة للفصول الخمسة" و"ليتان وظل امرأة" و"صهيل المسافات" للكاتبة ليلى الأطرش مثلاً لا يتجاهل عملاً مثل "شجرة الفهود" اسميعة خريس.

والمبدعون في الرواية كثيرون جداً، وحتى لا يختلط الحابل بالنابل تصدى ناهدون لتناول الرواية في بحوث ودراسات أذكر منهم للتمثيل: د. خالد الكركي، د. نبيل يوسف حداد، د. إبراهيم المسعافين، د. خليل الشيخ، د. إبراهيم الفيومي، د. محمد الشوابكي وفخري صالح ونزيه أبو نضال وعبدالله رضوان ود. عبد الرحمن ياغي وصاحب هذا البحث، والأهتمام النقدي بالرواية فضلاً عن القصة القصيرة يوجي بالمكانة الرهبة التي باتت تحتلها بعد أن كانت نوعاً ليعلم يكاد لا يتفرغ عليه أبواه.

المسرحية:

وقد عرف الأردن المسرح في وقت مبكر إلا أن النص المسرحي لم يظهر فيه إلا سنة ١٩٣١ عندما عرضت مسرحية "فتح الأندلس" من تأليف الشاعر فؤاد الخطيب، وتوالت ظهور النصوص فعرضت "الضحية" لصالح أبو زيد سنة ١٩٤٥ وكتب محمود المحيبي سنة ١٩٤٦ مسرحيته "الأسير" واتسمت المؤلفات المسرحية الأردنية بادئ بدء بالطابع التاريخي، وخط بعض المؤلفين بين الرواية والتشعيل، وبعضهم فضل الشعر لكاتب المسرحية على النثر كما هو الحال بالنسبة لمسرحية "عروة وعفراء" لحسين فريز وكذلك مسرحية "الطوفان".

على أن الولاية الحقيقية في المسرحية جاءت بعد ظهور أسرة المسرح ١٩٦٥ التي أشرف عليها الفنان المرحوم هاني صنيور، فهذه الفرقة تجاوزت بسرعة مرحلة الترجمة واعتمد النص المسرحي العالي إلى النص المحلي فقدمت "الفتاح" و"الجراد" وكلاهما للكاتب جمال أبو حمدان. ثم قدمت "خالدة" و"آباء وأبناء" وكلاهما للشاعر عبد الرحيم عمر مثلما قدمت لاحقاً مسرحية "الأقعة" من تأليف محمود سيف الدين الإبراني. وقد وصل جمال أبو حمدان كتابة النصوص المسرحية منها: عابدة بسكوت لماري أنطوانيت ومسرحية "حكاية شهزاد الأخيرة" ومسرحية "عطشان في صبايا" ١٩٧٨ ومسرحية الاحتفال بمرور زرقاء البمامة ١٩٨٢ والقضبان في ١٩٨٧ و"ليلة دفن المثلة جيم

الجزيرة بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٥ قضايا عدة مثل: الأسلوب، وبسلامة الأداء اللغوي، والعلاقة بين السياسة والأدب. أو الموقف من بعض ما دعت إليه مدرسة الديوان، وهو الشيء الذي شغف به عبد الحليم عباس.

يبد أن النقد لم يشهد بداية حقيقية كذلك التي أشروا إليها عند الحديث عن الرواية إلا في النصف الثاني من القرن الماضي، والفضل في ذلك يعود إلى عدد من الجامعيين المتخصصين في الأدب العربي ونقده. وقد أسهم بعضهم على الأقل سواء من خلال التدريس، أو تأليف الكتب، في الحياة النقدية وفي إغنائها كمياً ونوعاً. وبرز من هؤلاء ناصر الدين الأسد ومحمود السمرة وعبد الرحمن ياغي وهاشم ياغي ويوسف بكار ومحمد شامخ ومحمد مصفور وإبراهيم المسعافين وأحمد الزعبي. يضاف إلى هؤلاء كتاب مبدعون في القصة أو الرواية أو الشعر لكن لهم مشاركات في النقد الأدبي وأذكر منهم: عيسى الناعوري مؤلف كتاب "أدب المهجر" وغالب هلسا الذي درس أعمال عدد من الكتاب من بينهم إميل حبيبي ويوسف إدريس وحنا ميناء وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد خضير وغلب على نقده المزج بين القراءة النقدية للأدب والقراءة الأيدولوجية. وقد توسع جيل النقاد الحاضر في الإطلاع على مدارس النقد الغربي ولا سيما النقد الأسنوي والأسلوبى والمدارس البنوية والتفكيكية والنقد النسوي الثقافي ونظريات التأويل والتلقي، وهذا واضح لأثر في المقالات التي تقرأها من حين لآخر في الصحف أو في مجلة "أفكار" أو في المجلات العربية لنقاد أردنيين جامعيين أو غير جامعيين.

تحديات:

ولئن كان بعض الباحثين يعملون لتضخيم الظاهرة لا اعتقادهم بأن المبالغة في الإضراف تجعل الأمر أكثر وضوحاً، فإنني خلافاً لذلك أرى أن عرض الظاهرة في الحدود التي لا تتأبى على معايير الدقة وحدود الصدق، وضوابط الواقع، أفضل شيء للتشخيص الصحيح.

المقارئ:

ولقد واجهت الحركة الأدبية في الأردن منذ البداية تحديات، أبرزها تحدي القارئ، فهو لأسباب عدة لا مجال لتكررها هنا يعمل لقراءة الأدب الواقد إلينا من الخارج من مصر ويلا الشام الأخرى، والعراق، ويفضل الكتاب العربي على الكتاب الوطني إلا في حالات نادرة جداً، وهي حالات لا يقاس عليها ولا يقي لها. وقد برز هذا إلى صناعة الكتاب ويراة الناشر في التسويق وقد يمزى كذلك

مما يلفت الانتباه ان النقد الأدبي واكب النتاج الابداعي منذ البداية عبر مقالات نشرت في المجلات والصحف



إلى نوعية الأثر الأدبي المقروء، أو إلى تراكمات تاريخية أدت إلى قطيعة بين القارئ والكتاب. ولقد حاولت وزارة الثقافة في السنوات الخمس الأخيرة عن طريق الدعم المادي أو النشر مباشرة تذليل الصعوبات أمام الكتاب الأردني والمؤلف الأردني إلا أن نشاطها ظل متعثراً إما بسبب التعاقب السريع للإدارة وإما لأسباب مالية لا علاقة لها بالتأليف أو الطبع وإما بسبب تدخلات من هنا وهناك لإسائة الاختيار وتبديد الأموال في إصدار مؤلفات قيمتها الأدبية أو العلمية موضع شك.

وعلى هذا التهج سادت أمانة عمان من خلال الدائرة الثقافية التي نشرت في السنوات الأخيرة عشرات الكتب والمختارات العربية والأردنية ومجاميع قصصية ونصوص روائية ومؤلفات ذات طابع بحثي خالص أو وثائقي، وأسهم اختيار عمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢ في إغناء هذه الحركة، بيد أن الدائرة الثقافية في حاجة إلى فريق من العاملين المتخصصين في المجال الثقافي، وهذا غير متوفر في الوقت الراهن، ولذا أثير الكثير من اللغط حول إصدارات الأمانة واضطرت في بعض الأحيان لمسح الكتاب بعد طبعه وصدوره وتوزيعه في السوق لكثرة ما فيه من الأغلاط.

ولا تزال الأمانة تميز إسهامات داهي الضرائب في الإنتاج الثقافي ونشره من خلال المجلة الشهرية (عمان) التي استطاعت خلال السنوات الخمس الماضية اجتذاب الكثير من الأدباء للكتابة فيها: من مصر، وسورية، والمغرب، وتونس، والعراق، واليمن، وبعض دول الخليج.

التحدي الإعلامي:

أما التحدي الآخر الذي يواجه الآداب في الأردن فهو التحدي الإعلامي، والاتصالي، فعلاوة على أن التلفزيون يمثل منافساً لا يكافئه الكتاب، وهو شهم أدى إلى انصراف كثير ولا سيما الجيل الجديد من الناشئة، عن الطائفة والنظر في الكتب إلا أن ظهور الحاسوب وشبكة المعلومات الدولية (الانترنت) زاد الأمر تعقيداً، وأدى إلى ظهور منافس للكتاب أشد خطورة من منافسة التلفزيون. وسهل عملية الاعتراف عن حقوق الملكية الفكرية والأدبية

فأصبح بإمكان الطالب الدارس أن يستخرج من أحد المواقع ما يشاء من تقارير وأبحاث دون أن يبذل في ذلك جهداً.

وأما الصحافة المشروعة فعلى الرغم من أنها أسست طوال الثلاثين عاماً الماضية خدمات جلى للثقافة الأدبية سواء عبر الملاحق الثقافية الأسبوعية أو عن طريق المواكبة الإعلامية للنشاط الثقافي الشفوي (ندوات... مؤتمرات... مهرجانات) فإنها من جهة أخرى تؤدي إلى شيوع أحكام مضللة ورؤى غير واقعية للأدب عندما يثلب عليها الاهتمام بالمسرعة والفج والسطحي والساذج على حساب العمق والثاني في البحث. أما هيمنة (الشخصنة) وما ينتج عنها من ميل متواصل لتأكيد الذات واستقطاب المعجبين والمريدين والقاء الأضواء على هذا الكاتب والظلال على آخر، ذلك كله يمثل ضريباً من التحدي يؤثر سلباً في مسيرة الإبداع الأدبي والنقدي.

توصيات:

وتجنباً لتأثير المبلغي لهذه التحديات دعونا لتصوير ما يلي:

١- الإبقاء على وزارة الثقافة ودعمها بالخبراء المؤهلين في صناعة الثقافة وصناعة الكتاب بصرف النظر عن أي دوافع أخرى كإثباته في عملية الاختيار والتعيين.

٢- أن يكون إلى جانب الوزارة مجلس أعلى للثقافة والآداب والفنون يتولى رسم السياسات الثقافية ووضع البرامج

والخطط والنهوض بالعمل الثقافي. والسهر على تنفيذ تلك البرامج. ٣- إنشاء دار وطنية للنشر والتوزيع: مع الكثير من التأكيد على التوزيع لأن النشر وحده لا قيمة له ما لم يصاحبه نشاط توزيعي تستخدم فيه أحدث الطرق.

٤- تحديث التشريعات والقوانين المتعلقة بالقطاع الثقافي وحقوق الملكية الفكرية والأدبية وزيادة مساهمات المجتمع المدني في خدمة الإنتاج الأدبي والثقافي والفني.

٥- إحداث دائرة خاصة بالمجلات ذات المحتوى الثقافي لدعم الجهود المتفرقة في مجالات محدودة يضمن لها الاستمرار والديمومة.

٦- تشجيع الجامعات الأردنية الرسمية والأهلية على خوض مجال الإنتاج الأدبي والثقافي، ليس بإصدار المجلات حسب ولا عقد الندوات وإنما الإفادة مما يتوفر لدى هذه الجامعات من مرافق، المطبعة مثلاً والمكتبات في رهد حركة النشر والتأليف والاهتمام بالحوافز التي تشجع القراءة وإعداد الدراسات التي تتعلق بهذا الموضوع.

المراجع:

- صودة أبو عودة: التطور الثقافي في الأردن (٢٠٠٢)
- تركي المهض: الشعر في بلاط الملك عبدالله بن الحسين
- محمود العابدي: ثقافتنا في خمسين عاماً (١٩٧٢)
- يعقوب العودات: القافلة المنسية من اعلام الأردن
- إبراهيم السعافين: الرواية في الأردن (١٩٩٥)
- زينة أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن (١٩٩٦)
- سمير قطامي: الحركة الأدبية في شرق الأردن (١٩٩١)
- صادق خريوش: التجربة المسرحية الأردنية (١٩٩٣)
- ناصر الدين الأسد: الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى عام ١٩٥٠
- غالب هلسا: فصول في النقد ١٩٨٤
- خالد الكركي: الرواية في الأردن ١٩٨٦
- إبراهيم خليل: - مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ٢٠٠٣
- نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ٢٠٠٢
- القصة القصيرة في الأردن ١٩٩٤
- فصول في الأدب الأردني ونقده ١٩٩١

نحو خلق جدلية بين العمل الفني للطفل والواجبات المدرسية

مقدمة

ينظر هذا المقال إلى بعض المفاهيم التي تترجم رؤيتنا للمسرح، هذه الرؤية التي تبلورت أولاً بأول من خلال تجاربنا الفاشحة منها والفاشلة في ميادين التعبير الدرامي.

ولقد دهقنا تجاربنا هذه إلى الاهتمام بالطفل كشخص له كونهاته النفسية، السبسيولوجية والثقافية الخاصة التي أتاحت لنا الفرصة لمعاملته ليس كأداة تمكن فرقتنا من الوجود فحسب وإنما أيضاً تمكنه هو على فهم نفسه والإمام بما يصبح به وذلك من خلال تطوير إمكانياته التعبيرية والإبداعية الكامنة في داخله أولاً، أي أننا لم نتعامل معه على أساس أنه متلق فقط أو كدمية نحركها مستمسكاً بحبل وفي أي وقت نريد وإنما جعلناه يقجر نفسه بنفسه بواسطة تمارين مسرحية اشترك هو في تأسيسها على جميع الأصعدة الفنية: تاليفاً، تمثيلاً، ديكوراً، إنارة، ميكاجاً.... الخ

كان حرصنا، بادئ ذي بدء، أيضاً على خلق جدلية بين العمل الفني للطفل والواجبات المدرسية وذلك من خلال تعاوننا مع فريق المعلمين في المدارس التي اشتغلنا فيها على المشاغل المسرحية. وهذا في رأينا، شرط أساسي من شروط نجاح مسرح الطفل كمسرح تربوي أولاً، لأن نجاح الممرض المسرحي للطفل، في الحقيقة، يقاس من خلال نجاح وتقوى الطفل في المدرسة. وهذا بالتالي ما أعطى لتجربتنا أهمية فردوية، إن صح القول، على الصعيد الفني أولاً وعلى الصعيد التربوي ثانياً الذي دفعنا للتساؤل نحن كفنانيين مثلاً، عن العلاقة الموجودة بين النشاط الثقافي وكيفية تعلم القراءة والكتابة وهذا في نفس الوقت ما مكّن المعلمين من الخروج من دائرة ميادينهم الخاصة، أي التعليم، وجعلهم



نفسه وبصورة قدرته التعبيرية، لأن المسرح بالنسبة له يعتبر مجالاً أو نشاطاً من خيالاته يستطيع الطفل أن يشعر بأهميته كشخص ذي قيمة اجتماعية يمتلك قدرات خلاقة.

لقد حاولنا من خلال مفهومنا للمسرح، أن نجعل من هذه المشاغل المسرحية ورشة عمل للطفل بواسطتها يطلع على مجموعة من الفنون: الرسم،

النحت، المكياج، الموسيقى، الديكور، التمثيل بل وحتى فن الإخراج. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، معرفة أو بالأحرى الانفتاح على التجارب الأدبية للشعوب الأخرى، انطلاقاً مما هو مألوف لديه، فبدلاً من أن نأخذ (أساطير لاهنتين) الفرنسية المألوفة لديه أخذنا أو تساملنا مع أصل من أصول هذه الأساطير التي تمثلت في أساطير وحكايات (كليلة ودمته...) التي يرجع تاريخ كتابتها إلى عام ١٢٣٨/٧٢٩ هجرية، (وحكايات ألف ليلة وليلة).

بهذه الكيفية أصبح مشروعنا ليس مجرد عمل مسرحي تقوم به مع مجموعة الطلاب وإنما مشروع ثقافي يفتح على مجالات التعبير الإنسانية،

يطرقون أبواباً تعليمية أخرى عن طريق الفن المسرحي واستخدامه كأداة من الأدوات التربوية الحديثة.

لقد قمنا بإحياء مشاغل مسرحية داخل وخارج نطاق المدرسة مدة أربع سنوات كانت الغاية من ورائها إعطاء فرصة لكل الأطفال في خوض تجارب مسرحية داخل المدرسة وخارجها وذلك من خلال فصح المجال أمام الذين ينوون القيام بعمل المسرح من تلقاء أنفسهم لبلورة تجربتهم الخاصة. وبفضل هذه المشاغل المسرحية، استطعنا أن نمنح الطفل فرصة لمعرفة نفسه، ومعرفة المشاكل التي تحيط به ومساعدته على تعجير طاقاته الخفية للتغلب على هذه المشاكل وذلك من خلال زرع الثقة في

لأننا لم ننس ولا لحظة واحدة أننا نخطب الطفل كإنسان مدرك لإنسانيته.

مفهوم من مفاهيم المسرح

تعريف المسرح: المسرح والفن الدرامي. نذهب إلى المسرح، نحب المسرح، نشاهد عرضاً مسرحياً، نقوم بعمل المسرح.. المسرح، كلمة سحرية تخيف أو تبهر...

إن المسرح فن نبيل له مبدعوه والمخلصون إليه، ومحترفوه وهواته، ومن لا يقسم إلا بالمسرح، ومن يكرهه... ولكن ما معنى كلمة مسرح؟

يكفي أن نفتح أحد القواميس المسرحية لكي نكتشف أنه موضوع معقد، فحينما نتحدث هذه القواميس عن المسرح، نتحدث دائماً عن المكان، وعن ما كتب من مسرحيات وعن التمثيل. أي أننا لا نجد له تعريفاً واحداً شاملاً، ويبدو أن كلمة مسرح تشير إلى مفاهيم ودلالات عدة ومختلفة.

وفي الأصل، إن المسرح هو اسم لمكان يجتمع فيه الناس؛ البعض يأتي لكي يشاهد، يسمع، يضحك، يبكي، يتمتع ويفكر... الخ. والبعض الآخر يأتي لكي يمثل، ليحكي، ليضحك، ليثقي، لكي يقوم بمشاركة الحضور في فكرة ما أو شعور. إن هذا المكان في النهاية، هو ملك للجميع سواء كانوا ممثلين على خشبة أو لمشاهدين ولكن لكل مكانه الخاص والمحدد، فالممثلون على الخشبة والجمهور على الكراسي. حدود فرفقتها لمدة طويلة ولكن المسرح الحديث حاول أن يحطم هذه القيم المثبتة، أنه جرد المسرح من سটারته؛ أنه دعا الممثل لأن ينزل للصالة والمتفرج للصعود إلى الخشبة، وهكذا تعددت أماكن العرض، وانفتحت الحدود، وصارت الصالة مسرحاً والمسرح صالة.

والسؤال الذي يمكن أن نطرحه في هذا المجال، هو، هل أن هذه التغيرات البنيوية استطاعت أن تلغي أو تحطم عمق العلاقة التي تربط ما بين الممثل والمُشاهد، بين الآتي والمتلقي؟ مهماً كان الكادر فالوظائف تبقى هي ذاتها، أي أنها لا تخضع للتغيير. المتفرج يبقى دائماً أمام

ستارة المسرح، في الجانب المربع، الآمن حيث يشاهد ويسمع ويمش أحساسات مختلفة حزينة، مفرجة، من غير أن يجند نفسه للحدث، مكثفياً بفكرة أن ما يحدث أمامه أو حوله ما هو إلا مسرح.

في المسرح، نقوم بعمل المسرح؟ نعم، وفي هذه الحالة، نحن لا نعني المكان وإنما ما يحدث فيه، في داخله. وهنا نتكلم عن الفعل المسرحي وعن فن التمثيل الدرامي. أما بالنسبة للمُشاهد فأنه يرجع دائماً إلى ما شاهده وإلى ما حدث فوق الخشبة، أي إلى الجانب الآخر من ستارة المسرح حيث الكل اللامرئ. إن هذا الفن يطلب الممثل بأن يقدم عرضاً مشهوداً للمتفرج يتأسس على فن الرواية، أو يحكي من خياله رؤيته للواقع كممثل مستعينا بأدواته التقنية كالصوت، ملامح الوجه والجسد. ولكن في الوقت ذاته، أن الفن الدرامي لا ينحصر فقط في تراكم مجموعة من التقنيات. وذلك لأن الممثل في عمله، يجند كل إنسانيته وفقاً لإحساسه وذاسته.

أنه لا يمارس عمله بشكل مجاني. لأن الفعل المسرحي أو الفن الدرامي ليس هدفاً مجرداً بعد ذاته وإنما هو وسيلة لغايات عدة، منها: نقل أشكال ومضامين من خلالها يستطيع الممثل أن يتخاطب مع المتفرج الذي جاء بدوره للتلقي. إذن، أن كلمة المسرح تأخذ هنا أو تعطي مفهوماً آخر: "المادة المنقولة" التي هي النص المسرحي وكيفية معالجته. وهذا منطق ينطبق على جميع أنواع المسرح، المسرح الكلاسيكي، الحديث، البوليفار ومسرح بريشت اللغوي وكذلك على النصوص الأدبية بمختلف أشكالها التي يتألف منها التراث الثقافي. فنحن نعرف أن كل عصر من العصور له مسرحه؛ وله نصوصه الخاصة وطريقة قراءتها واستنتاجها فوق الخشبة. ولقد تطورت على مر العصور التقنيات المسرحية، التمثيلية والإخراجية مثلما تطور النص أيضاً وأخذ أشكالاً ومضامين مختلفة خدعت أهداف دينية وسياسية تأسست

على ما هو تعليمي وعلى ما هو ترفيهي بلور الجوانب الجمالية للفن وجعل منها واجهة من واجهات التثقيف والإغناء والترفيه.

وفي هذه المرحلة من مراحل تأملاتنا، نسأل بصدقاً فيما إذا كان من المستحسن لنا وللقارئ أن نتوقف وأن نكتفي بتعريف واحد بسيط وسهل في شكله ومضمونه جاء على لسان "موريس شفاليه" الذي يمكن اختصاره في هذه السطور: في يوم من الأيام رجع من الصيد أحد أجدادنا القدماء الذين عاشوا عصوراً ما قبل التاريخ، على غير عادته فرحاً ومسروراً، ولكي يعبر عن سر هذا الإبتهاج بطريقة أخرى غير الصراخ، ارتدى ملابس زوجته وراح يقلد حركاتها اليومية، وهذا ما أثار ضحك وسرور زوجته. وفي المساء وأمام جميع أفراد القبيلة المجتمعمة حول موقد من نار، كرر عملية تقليد زوجته بحركات وأصوات تخلفت عن المرة الأولى، مما أثار الدهشة والإعجاب لدى الجميع الذين صفقوا له كرد فعل على موهبته في التقليد... وهكذا نشأ الفن الدرامي وولد ٦ ويضيف "موريس شفاليه" قائلاً: يمكن أن نقسم هذه الحكاية للأطفال الذين سنسهرهم وتبهرهم وتخبرهم عن المسرح أكثر مما تستطيعه الكتب النظرية."

إننا سوف لا نتحدث هنا عن شيء آخر غير المسرح. حتى إذا كنا قد خصصنا مساحة كبيرة إلى اللعب الدرامي وتكنيكه، الذي سنحاول معالجته كجزء من أجزاء المسرح ككل، جزءاً من هذا الفن الشعبي القديم قدم الإنسان الذي أنبت في قدرة هذا الأخير على التقليد وكيفية استغناماته للرموز، للتعبير، للإبداع، للتخاطب والترفيه.

إن هدفنا لا يكمن في دفع الأطفال إلى تمثيل نصوص معقدة غير قادرين على استيعابها في الوقت الحاضر، وليس من هدفنا أيضاً أن نجعل من الطفل مثلاً محترفاً بقدر ما هدفنا هو جعله في متناوله تقنيات تعبيرية



متساوية، وذلك لأنهما يصبحان حليصين في ممارستهما للعمل أمام طرف ثالث هو الجمهور.

لقد كشفت لنا تجاربنا أيضاً، أن الإنتاج المسرحي يرفع من قيمة الفرد مثلاً يرفع من قيمة الجماعة دون مبالغة أو تطفل، لأننا في مشاغلنا المسرحية نمضي وقتاً طويلاً لمساعدة الطفل على استخدام جسده وكيفية رفع صوته عند اللازم والحد من ممارسة فن الاستظهار المجاني.

إن الأطفال جادون

أيضاً مثلاً في التمثيل، فحينما يصل التمرين إلى مرحلة المرض المسرحي تنتهي آلام البطل لدى الطفل ورغبة الذهاب للمرافق الصحية كل خمس دقائق مثلاً كانوا يفعلون في بداية المشاغل المسرحية، فهم الآن صاروا يعيشون لحظة المرض معنفاً "بوعي نسبي" ماخوذين بتأثير الحدث وتسلسل الفعل بطريقة لا يمكن إيقافها.

إن المرض يبنى نفسه حدثاً يحدث، حركة بعركة، كلمة بكلمة، نقطة بنقطة. وعندما يصل مرحلة الإنجاز يفر من أيدينا ويصبح شيئاً لا نملكه تماماً، وهكذا تقلب المعادلة بحيث نصبح نحن ممتلكاً من ممتلكاته وجزءاً من أجزائه الضرورية.

إن التحضير للمرض يتم في حالة من الاضطراب والوعي النسبي ثم يكتمل بالمرض والأسف الشديد: (كان المرض جيداً) لا ولكن للأسف انه انتهى) وسواء

وتخاطبية تمكنه من معرفة قدراته وزرع الثقة في نفسه عند التعامل مع ما يحيط به.

وانطلاقاً من مفهومنا هذا المسرح الطفل فإن هدفنا الأكبر هو أن يشاركنا جنباً للمسرح وأن نجعل منه متفرجاً مفخلاً للمسرح وواعياً لما يشاهده فيه.

مفهوم العرض

إن المسرح بالنسبة لنا يعني وبشكل أوتوماتيكي العرض. أي أننا لا يمكن أن نتصور عملاً مسرحياً لا ينتهي بعرض، إن العمل المسرحي ليس بعمل مجاني، لأنه حسب اعتقادنا يجب أن يتجاوز تمارينه المسرحية لكي يصبح بالتالي عرضاً مسرحياً.

إن الاشتراك في العرض، يعني قبولاً بحقيقة مفادها أن نضع أنفسنا تحت مجهر الاختبار، وقبول الفشل كشئ ممكن على الرغم من فعل كل ما بوسعنا من أجل النجاح. أنه يعني التجاوز اللامحدود، وتحدي التردد، الخوف والتخجل من خلال السيطرة على العواطف وعلى حالات الضعف، يعني أن نطالب أنفسنا بالكثير وأن نخضعها للنقد الذاتي، أي أن ننظر لأنفسنا بالمرآة بموضوعية وبدون مجاملة وإعطاء قيمة خاصة للجمهور.

إن مقاسمة العرض ترغماً على منح أنفسنا للآخر، لكي يقوم هذا الأخير بدوره بالاعتراف بنا. إن المرض، هو مشاركة الآخر في حدث خارج عن المعتاد، أي الاقتسام معه لحظة الحفل، الفرح، اللوعة والجنون. والدهاق سوية الممثل والجمهور- يفرض تحقيق إنتاج فني والقبول بمنطق مقاسمة المسؤوليات.

إن الإنتاج الفني في مجال المشاغل المسرحية للطفل، يأخذ أبعاداً خاصة وذلك لأن على الطفل والكبير أن يعيش علاقة متساوية باشتراكهما في إنجاز مشروع من المشاريع. ومهما كان التقوق التقني للكبير على الطفل فإن مشاركتهم في الإنجاز المسرحي تبقى

كان رضانا عن المرض كاملاً أم نسبياً فإن النتيجة تبقى دائماً هي ذاتها، بمعنى جيداً لو ابتدأنا من جديد بإنجاز عرض آخر.

التقنيات

لقد استخدمنا في عملنا لإحياء المشاغل المسرحية تقنيات مسرحية تستعمل في تكوين وبناء شخصية الممثل، ومن أهداف هذه التقنيات جعل الفرد مرتاحاً في هيئته الجسدية، مرتاحاً في تعامله مع نفسه ومع الآخرين، علماً أن هذه الأهداف لا تتعارض مع أهداف المدرسة من الناحية التربوية بل يمكن إضافتها إلى المنهج التربوي نفسه.

- التعبير الجسدي:

وهو من التقنيات الأساسية لفن التمثيل الدرامي، التي تهدف إلى تشييط تعبيري الممثل، وذلك من خلال تطوير وسائله الصوتية والحركية، وإمكانية

على الارتجال. والهدف منه هو الوعي واكتشاف القدرات الحركية للجسد واحساساته. إنه يسمى لاستعمال الجسد في التعبير عن المشاعر الداخلية للممثل وكيفية عكسها إلى الخارج.

- التمثيل الصامت:

انه قريب كل القرب من التعبير الجسدي، إذ يسمح برواية حكاية عن طريق الجسد والتواتات، حيث يستعمل الممثل جسده الخاص لتنظيم الفضاء الذي يحيط به لكي يعطي إيقاعا للزمن الذي يعيش.

- الاسترخاء:

والمقصود بالاسترخاء بالضبط، التقنيات التي تساعد على الاسترخاء في حالة التمسك كي تساعد في النهاية على التركيز وشحن جميع الطاقات بكيفية فعالة في اللحظة المناسبة.

- التعبير الصوتي (الصوت والإلقاء): ويمكن بإحدى يده في اللغة التي تستخدم للرواية والتعبير. وهذا يتطلب أولا معرفة المعنى الحقيقي لما يقال وللمعرفة قوة الكلمة وفقا لوقوعها الزمني وطريقة استعمالها، ولكن التعبير الشفوي لا ينحصر فحسب بالكلام وإنما هو أيضا وسيلة من وسائل التعبير المؤسسة على الصراخ المنظم، والغناء، والإلقاء الجماعي وتناثراته الإلقائية الموسيقية.

- التمثيل الدرامي:

هو ذلك الخلط الفني الممزوج علميا بين الحركة والكلمة، وبين التعبير الجسدي والتعبير الكلامي.

لقد أكدنا في المرحلة الأولى من عملنا في المشاغل المسرحية مع الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين خمس وعشر سنوات، على التعبير الجسدي وذلك لأن الطفل في طبيعته ميل إلى التعبير اللفوي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، أنه في عمر يتعلم فيه الكتابة والقراءة التي يمكن أن تتسبب أو تشغله عن أدواته التعبيرية الأخرى، أي أنه منكب على دراسة كل ما هو فكري يفقد جسده كل إمكانياته التعبيرية.

علما أنه في السادسة من العمر، لا زال لم يتجاوز بعد مرحلة الطفولة، أي أنه لا

يزال يعبر بالضحك، البكاء، الصراخ وملامح الوجه مثلما هو لا يزال في مرحلة اكتشاف جسده ومعرفة طاقاته ومحدودتهاس التي تسمح له بالتالي في السيطرة عليه، لأن هذا العمر، هو عمر ولادة العقد الأولى.

ومن أولى الصعوبات التي تصادفنا في المرحلة الأولى من تمريناتنا مع الطفل على التعبير الجسدي هي، كيفية تحريره من بعض القوالب الحركية/ الجسدية النمطية، على سبيل المثال: من أجل الحصول على ردود فعل تجسد حالة الخوف، نرى أن الطفل لا يقترح شيئا آخر يتجاوز ما هو معتاد عليه من صراخ وتعبير في ملامح الوجه. إذن يجب أن نجعل الطفل يعيش حالة خوف حقيقية وذلك إما من خلال ذاكرته الانفعالية، أي بإعادة حالة خوف قد عاشها سابقا في كل تفاصيلها وأما أن نخلق مناخا أو طقسا مخيفا ونطلب منه بعد ذلك أن يعبر عن جميع أحاسيسه وردود أفعاله انطلاقا من تحليله لحالة الخوف نفسها. وبهذه الطريقة، يمي الطفل أنه لا بد من أن ينطلق من تجسيده لحالة الخوف من مناخ أو صورة تقرر نفسها عليه. ثم لا بد من دراسة ردود الفعل الداخلية للجسم: ارتفاع وانخفاض المصدر والبطن، سرعة التنفس واختلاف إيقاعاته وهكذا سوف لا تكون له حاجة بالتفكير بنوعية الصراخ، بملامح الوجه وأن كل ما سوف يصدر عنه سيكون أو يحدث من تلقاء نفسه. وعندما نراقب جميع هذه التفاصيل، يمكننا فقط أن

الصعوبة الأولى التي تصادفنا عند اجراء التمرينات مع الطفل كيفية تحريره من بعض القوالب الحركية

تجسد الخوف، بمعنى أننا نعيش لحظة معيشة سابقا.

وكذلك أيضا، لا يكفي أن نضع المكياج والمساحيق على الوجوه أو نضع أجنحة كي يتسنى لنا تجسيد الطير وهنا يمكن الفرق بين تمثيل الطير والتمثيل معه، أي ما بين التمثيل التلقائي والتمثيل الدرامي.

ومن أجل نعت وتشخيص شخصية الطير على المسرح، يجب أن لا نكتفي بمظاهره الخارجية وحدها وإنما بدواخله العميقة أيضا، إذن، لا بد من معرفة الطير والتشبع بخصائصه الجسدية والشخصية: بكونه وضغفه، لطافته وعشونته، رشاقته وثقله، خفته، وبطنه.

لا بد من مراقبته خبير مراقبة، والكشف عن تفاصيله التي يتميز بها والأخذ بها بعين الاعتبار ثم القيام بعد ذلك بإنتاجها وتقليدها، ونستخلص من هاتين النقطتين، أهمية فن المراقبة في عملية التطبيق المسرحي، ونتيجة لأهمية القدرة على مشاهدته وملاحظة الشخصيات والحالات، في التمثيل الدرامي، أصبحت تقنية من التقنيات المستقلة تشبه في ذلك تماما فن الاسترخاء والسيطرة على التعبير اللفظي.

ومن الشروط التي يجب أن يتحلى بها كل من يريد احياء مشاغل مسرحية للأطفال: الاطلاع على المفاهيم المسرحية المختلفة لكي يكون لنفسه نظرة خاصة به، قبل أن يباشر في عمل أي شيء في مجال مسرح الطفل وكذلك يجب أن يمارس فن التمثيل قبل تعليمه للطفل.

كيف يمكن أن يحصل المعلم على هذه التقنيات والمعلومات التي يمتلكها الممثل؟ أولا، توجد هنالك حلول التدريب والمشاغل المسرحية التي تنظمها الفرق المسرحية المحترفة ووزارة الرياضة والشباب، هذا بالإضافة إلى عامل ارتياد المسارح ومشاهدة العروض بشكل مستمر من قبل المعلم الذي سيساهم

بشكل غير مباشر في خلق ثقافة مسرحية لدى المدرب.

المسرح في المدارس الابتدائية

عمل المسرح في الصف
في العادة أن المعلم لا يقوم بعمل المسرح داخل الصف من تلقاء نفسه، وذلك لأن مادة المسرح ليست من المواد المدرجة داخل المنهج الدراسي، خاصة إذا لم تكن لهذا الأخير دوافع خاصة. ولكننا نعتقد، أن ليس من الضروري أن تكون له موهبة فنية خاصة تسمح له بتدريس المسرح أو بالأحرى تعليم المسرح داخل الصف الدراسي.

إذ يجب أولاً وقبل كل شيء على المعلم أن يتعلّى بالشجاعة وأن يتجاوز خوفه وعقده إزاء فن يبدو له كمعلم أنه فن خاص بأناس محترفين، وذلك لأن المسرح ليس مجالاً يعني بتلقية اجتماعية خاصة، بل أنه وكل بساطة يحتوي على مستويات لها قوانينها واشتراطاتها الخاصة.

ويشترط بعد ذلك، أن يجد المعلم فوائد تربوية في المسرح، الذي يقتضي في جوهره جهوداً استثنائية عميقة. ويجب على المعلم أيضاً، أن يكتشف تدريجياً جميع للناهل الفنية لفن المسرح وحدودها، وأخيراً، عندما تكتمل هذه الشروط وتتضح ويصبح في إمكان المعلم أن يقيد الأطفال بها، يجب عليه أن لا تفرقه الصعوبات الكامنة والخاصة التي تصاحب ظروف التعليم في المدرسة، مثل: ارتفاع نسبة الأطفال في الصف، البرنامج الدراسي، إلخ.... أن مثل هذه الكمية من الشروط يمكن أن تصبح حجر عثرة أمام المعلم، ولكننا على يقين من أن المسرح يمكن أن يُدرس مثل أي مادة من المواد الدراسية البرمجة.

وأخيراً، ليس في كل هذا، أي في تدريس المسرح داخل المدرسة تجديد، بقدر ما هو شيء جديد. إذ أن أغلب المعلمين، معتمدين على تنظيم العروض المسرحية مع الأطفال وخصوصاً في المناسبات الوطنية والدينية أو حفل

توزيع شهادات النجاح في نهاية السنة الدراسية، حيث يقدم الأطفال في هذه المناسبات، عروضاً مسرحية قصيرة مثلما يقومون بقراءات شعرية وفغانيات غنائية. علماً أن هذه الظواهر الاحتفالية معمول بها ومحبة لدى الصغار والكبار خاصة إذا أحسن تنظيمها. ولكن هذا شيء آخر.

نستطيع أحياء مشاغل مسرحية في صف يتكون من خمسة وعشرين إلى ثلاثين تلميذاً؛ وهذا في اعتقادنا ليس بأصعب من القيام بدروس من دروس الرياضة أو المحادثة. ولكن يجب فقط، الأخذ بعين الاعتبار، أن التمثيل الدراسي في الصف هو عبارة عن مجموعة من التقنيات التربوية وليس دروساً في تكوين الممثل المحترف. وليس في هذه المشاغل المسرحية مادة جديدة تضاف إلى البرنامج الدراسي وإنما هي محاولة لدمج المواد المدرسية الأخرى في التعبير المسرحي، وذلك من خلال تكوين مشروع مع الطفل وتحمل مسؤولية عرضه للآخرين، دون التمسك أن الفاية من وراء هذا المشروع هو إنتاج عرض جماعي وليس استثماراً فردياً إذ يتحمل المسؤولية الجميع مثلما يدافع عنه الكل.

داخل المدارس، بشكل عام، لا بد من أن نعطى المسرح وظيفته النبيلة في الميدان التربوي. وكما هو متعارف عليه تاريخياً، كان للمسرح دوراً تربوياً شاعرياً، وفي وقت من الأوقات عندما كانت الأمية منتشرة ولم يكن لوسائل الإعلام التي نعرفها حضورها في نشر الثقافة، كان للمسرح إلى جانب دوره الترفيهي دور آخر تعليمي وأخباري. ولذا استعمله رجال

من الضروري أن يقتحم المسرح أبواب المدارس شأنه شأن الدراما التلفزيونية والسينما كفن وكأداة تربوية

الدين في التبشير بتعاليمهم الدينية، مثلاً في ذلك مثل بعض البلدان التي استخدمته كأداة إعلامية لنشر القصائد السياسية والاجتماعية في شتى المواضيع، مثل: محاربة الرشوة، المادة بالوقاية الصحية... إلخ

وانطلاقاً من هذا، فتحن نقصد أن من الضروري أن يقتحم المسرح أبواب المدارس ويدخلها، شأنه شأن الدراما التلفزيونية، والسينما كفن وكأداة تربوية. اعتقاداً منا، بأن المسرح في شكله ومضمونه أكثر فعالية من أي خطاب تربوي. على سبيل المثال، أن الأطفال يتذكرون جيداً (تابلين) الذي شاهدوه في التلفزيون أكثر مما يتذكرون (تابلين) الذي درسوه في الكتب وتعلموه عبر محاضرات المعلم. لهذا نرى، أن على المعلم الربط بين جميع هذه المصادر التي أتينا على ذكرها أعلاه، والعمل على إيقاظ قدرة الطفل النقدية، وذلك لأن، العرض المسرحي، والفيلم، والكتاب، لا يمرضون إلا وجهة نظر شخصية أو مفهوماً من المفاهيم التي على المعلم أن يوضحها لكي يجنب الطفل مغبة الوقوع في شرك الأخبار والمفاهيم الخاطئة. كيف يمكن أن نفهم هذا بشكل سليم، إذا كنا لا نتعامل نحن أنفسنا كمعلمين مع هذا النوع من أنواع الفن؟ إذن، يجب على الطفل أن يفهم أن لكل كلمة معانيها المتعددة ومكاناتها المختلفة في الجملة وفي طريقة نطقها، إذ يمكن أن تأخذ الكلمة معاني متناقضة معناها المتداول، شأنها في ذلك شأن الحدث الذي يمكن أن يُعرض بكيفية مختلفة، وكل كيفية من الكيفيات تعطي معنى خاصاً وغرضاً مختلفاً. أليس بهذه الطريقة يمكن أن نفهم العالم الذي يحيط بنا؟ وبهذه الطريقة أيضاً، يمكن أن نُعلم الطفل أن يدافع ويحافظ على حريته وحرية فكره وتمييره وذلك من خلال اكتشافه بأن الحياة ليست بشيء آخر غير هذا المسرح الكبير حيث لكل فيه دوره الذي يجب أن يعيه، أليس كذلك؟



يعني ياسيدي
كان عسني بجهنمك... والعفو ضل
تعبت هه روايه "قيد و كليب" وتمشينا يها



قراءة في كتاب : فن الإصغاء

محمد قرانيا - سورية



الإصغاء فن سمي يقوم على خلود الإنسان إلى نفسه، والإصغاء إليها في لحظات التفكير والتدبر...

يذكر الكتاب بموضوعات متداخلة متشابكة من أساليب التحليل، وعوامل الشفاء التي تتقابل مع آراء فرويد في مفهوم المُصاب الذي يمزقه الأخير : " بأنه نزاع بين الفريزة والأنا، والشفاء بالتقلب على القلق والكوابح ويفصل المؤلف في أنواع المُصاب والتحليل والشفاء ويضرب أمثلة واقعية من عيادته على المُصاب الحميد الذي ينتاب أمراء مكسيكية في الخامسة والعشرين، غير متروجة، وعرضها المرضي هو " السعاق " الذي مارسته منذ الثامنة عشرة، وانتهى بها إلى علاقة مع مغنية تستمع إليها كل ليلة، وتشرّب وتكتب، ثم تجد نفسها متجنّدة إليها رغم معاملتها البغيضة، وتتعلق بها بحميمية غريبة، في الوقت الذي تشعر فيه بالرهبة من تهديد أمراء أخرى يترقبها، لها علاقة مثلية معها، فتستمر بملاتها أيضاً.

يسبب التحليل النفسي في تاريخ هذه الفتاة، فيجد أن أمها كانت خيلة رجل ثري، وكانت هي نتيجة هذه العلاقة غير الشرعية، فضاخت من دون رعاية أب حقيقي، وقد كانت أمها لا تهتم وزناً للأخلاق فاستخدمت ابنها وسيلة لإشراز الأب وسيلة للمال، ثم استمالت الحالة التي تدبر محلاً للدعارة الفتاة الصغيرة للبناء، فقبلت أن تمرّ أمام الرجال لقاء المال، وقد آلت سمعتها إلى الهوان، وحينما أرسلها أبوها إلى ولاية أخرى للدراسة ما لبثت أن تمرّفت إلى فتاة لطيفة بدأت معها علاقة سحاقية، ويرى الباحث أن هذه العلاقة طبيعية لفتاة أمريكية ذات منشأ مزلول، بل من الطبيعي أن تقوم علاقة جنسية مع رجل أو امرأة أو حيوان إن أظهر نهمها أي عاطفة حقيقية، وحين تمرد إلى المكسيك بضجها المعهود تدبّع إلى الشقاء نفسه مع المغنية...

ينجح التحليل النفسي في العلاج، فخلال سنتين تتخلّى عن صنيقتها السحاقية، ثم تقيم علاقات ذكورية، فتقع في حب رجل ما تلبث أن تزوجه، وقد وجدت نفسها حارة معه، ويفسر التحليل أن هذه الحالة لم تكن من الحالات الجنسية الظلية بأي معنى حقيقي، بل من المواضيع أنها من الجنسية المثلية بقدر ما هو من المحتمل أن يكون كساناً في معظم الناس...

ولدى الحديث عن " عقدة أوديب " كما يرى فرويد، يقف الباحث على مغرور الطفل الذي يتخيل اتصال أبيه به، أو إغواءه الآباء للأبناء والأمهات للبنات " عقدة إيكرا " أو ما يتعلق " بمفاح الحرم " وقد قصد فرويد السوء

تعد الترجمة عنصراً أساسياً في التفاعل بين الشعوب، وتأخذ عريضة على الحضارات وثقافات الأمم الأخرى وتتأجلتها الفكرية والأدبية، ومجمل نشاطها الإنساني، وتجلّي التفاعل من خلال النصوص المنقولة وفق الاحتياحات المرفية. يتخذ النص المنقول المترجم أسلوباً جديداً حين ينفخ فيه المترجم المتمرس روحاً جديدة

تشابه الأصل وتظهره في حلة زاهية جذابة، وهنا يمكن أن نلصق للترجمة وجهين: إيجابياً وسلبياً:

الأول: أنها جسر يصل بين الثقافات التي تتكلم - نحن العرب - من خلال عرض توصّل إليه الآخرون وأبدعوا فيه : في مبادئ العلوم والآداب والفنون.

والثاني: أنها تضمنت داخل العولة والغزو الثقافي، وما يمكن أن تتأثر به من خلال عرض العلاقات الإنسانية الواحدة، نظراً لما يرميه في النص من إثارة.

يبدو أسلوب الكتاب غنياً بمؤهلات الترجمة العلمية والفنية من الدقة والضبوط والتوثيق والتحكم بالمتن، فيظهر فيه " الإبداع والاحتراف " إذ يمتلك المترجم أدوات الأنبي ووعي التي تتجلى في القدرة على فهم النص الأصلي بمجمل أبعاده الدلالية والوظيفية والحضارية، فالترجم " محمود منقاد الهاشمي " أديب وفنان روائي تتبع في دراسته (نظرية الأدب) و (المصطلح النفسي) و (ظاهرة الحب في الشعر المعاصر) و (نقد النقد) و (موضوع الحالة) ... بمنهجية حديثة وثابتة، فضلاً عن ترمّسه بفن الترجمة، فقد ترجم :

١- أزمة التحليل النفسي و " اللغة الجنسية " إيريك فروم.

٢- رواية المستقبل " و " تحت الجرس الزجاجي " لا ناييس ن.

٣- دريعة عبد المبالا " لشارلز بيكنز.

٤- التحديدات الكبرى : الحياة والدين والدولة " لآرون نوبيني، وديساكو أكيها.

وكتاب " فن الإصغاء " مجموعة محاضرات ألقاها المؤلف " إيريك فروم " على طلابه شغوفاً في نيويورك، ما جمعه بعض المتخصصين بعلم النفس من تلاميذه بعد أن قرّعوها من أسطره تسجيل... والمؤلف مختص بالمالج النفسي وقد عاوم المهنة أكثر من خمسين عاماً حين رحل عام ١٩٨٠.

ليس تخصصية العنوان شرح في الكتاب، وإنما الذي يستشف منه، أن فن

حين صورّ جشع الابن إغراء أبويه مع الرغبة في النوم معهما ويحمل الطفل " الإثم " ويداع عن الأيون، حين شك في أن الابن يريد قتل الأب ليحل مكانه، فهتصب الأم لذلك عند فرويد الطفل مجرماً صغيراً، ويمثل ذلك بنزعة سيطرة الآباء على الأطفال التي غطوها بالمحبة " أنا أريد خيرك، وأحبك بالنظر إلى أنك لا تحاول التمرّد على سيطرتي ".

يمرّ المؤلف بالسبب الذي يدفع فرويد إلى هذه النظرة على أنه كان صبيها عاقاً لأبيه يئيل فرائده ويقول له : " عندما أبلغ مبلغ الرجال سأسخري لك أجمل فرائش في المدينة " كان شديد الثقة بنفسه.

ونقل رأي " هاري ستاك سوليهان " في الليبيدو أو الفريزة الجنسية " الذي يخالف في رؤيته لمعقدة أوديب، وبالأندجاب الجنسي، ويركز المشكلة في العنصر المرضي، العنصر الغريب في الأسرة الذي يمكن أن يحدث الفصام، وأن الإثارة الشخصية المتبادلة موجودة لدى الفرد، وتضاهي الحاجة الأصلية إلى الاتصال الجسدي بالألم وتوهم مدة أطول بكثير، فإذا لم تتحقق، فإنها لا تحدث ذلك التأثير العميق، ولكنها إذا كانت قاسية يندم منها الطفل شديد الهشاشة، شديد القسامة، شديد الانزعاج.

وفي الحديث عن " المجتمع المقلب للمجتمع والنشافة " يعود إلى الفريزة الجنسية في بؤرة جسمية معينة، والحصول على المنفعة والفائدة والتمتع بالمبالغة حسب المعايير الطبيعية للمجتمع والثقافة، وموروثات الأيون، ويتحدث عن العلاقات " الجنسية الفجورية " التي لا تصاحبها مشاعر حميمية أو علاقة ومليدة، ويكون فيها الجنس غير إيداء لأن الجنس تعبير عن الحياة لا

عن الموت، لذلك لا يرى ضرراً في ممارسة الجنس لأنه جنس، وهو أخفض من الإنكار المبكوت، وأن الجنس المرضي المصروف غير المحمي الذي هو نموذج اليوم، كان امتياز الطبقات العليا في القرن التاسع عشر في أوروبا، ويعتقد الكثير من الناس أن هذا النوع من الحياة الجنسية الذي ابتدعه الجيل الجديد ظاهرة جد جديدة، وقد صرفوا النظر كلياً عن الطبقة العليا في إنكلترا التي عاشت، مثلاً، هذا النوع من الحياة زمناً طويلاً، وإذا قرأت أوصاف حفلة الطبقة العليا في إنكلترا، رأيت أن المشكلة الكبرى عند المخيفة كانت. وكان هؤلاء يمكنهم قصوراً فيها من ١٠ / إلى ١٠٠ / غرفة. أن تجعل الغرف في وضع بحيث لا يكون ثمت إجماع بين شتى الأزواج في أن يقابل كل منهم زوجة غيره، فلم يكن عليهم أن يسبوا مسافة طويلة إلى طرف البيت الأخرى. وإذا قرأت كتاب "جيني" عن أم تشرشل، وجدت أن هذه الأم قد تومت أن تنام مع الرجال الذين يمكن أن تكون لهم علاقة تشرشل. ولم يقل تشرشل ذلك في كلمات كثيرة، ولكنه وجد أن واجب الأم هو في الحقيقة مساعدة ابنها في مجرى حياته. لم تكن هناك أسئلة أو شكوك حول الشرعية، من أي نوع أخلاقي، وهكذا لم يكن هذا أمراً جديداً فهو بافعل حال من الأحوال التي يمكن أن تراه اليوم حيث هيئت عادات الطبقة العليا السابغة إلى الطبقتين الوسطى والدنيا، والتي هي نموذج ثقافي يمكنك أن تراه في مجتمعاتنا بأسره (٨٤ - ٨٥)

ويدخل المؤلف في تحليل الأحلام المرضية، فيقف مطولاً عند نموذج مرضي يتمثل في شخصية "كريستيانة" امرأة متزوجة في الرابعة والخمسين، أنة ذبابة مكنة، شرمت بالكتابة في ذكرى زفافها السنوية الخامسة، وبسبب ظهور الاكتئاب أنها قد سمعت كلاماً لا خلدنياً السابق "أوه" فاعتراها بأنهم لا يزالان عياناً كزويتهما معاً، كان أبواها قد تنماها من زواجه لموله الفنية، وزوجتها في إقتارها بزوجة الحائي المتخرج من جامعة شهيرة. فزافقها شعور مرير بالنكاسة، وقد تنغم هذا الشعور عند التفت صديقتها الأولى، وتترك لطبيعتها أنها لم تصل إلى الذروة في الجماع معه على الرغم من حياتها الجديدة، ومنزلة اليوم، ومالها أوقاف، ولا وأصدقائها الكثير، لكن زوجها منصرف عنها إلى عمله وهو مشغور بالأعصاب دائماً، ولا يمارس معها الجنس إلا نادراً، ربما مرتين أو ثلاث في الشهر بسبب يوروده وسرعة ذفقه، فأخذت تفكر في الطلاق.

إن كريستيانة "امرأة مثقفة، مجازة في الأدب، وتعمل مسوطة. تم حصلت على ماجستير في الاقتصاد، وهي متزنة هائلة، ومع أن وجودها مع ابنتها الصغيرة ينجمها العمادة،

إلا أنها تشعر دائماً أنها في معجن، تحسن كانتها ترتدي ثوباً أنفعالياً من الأثواب التي تمقل بها أذرع المفتلين أو المجانين...

ونتيجة من الإصغاء، فإن المحلل النفسي يكشف أنها كانت تمارس الجنس مع صديقتها المتزوج "أوه" منذ أن كانت في الثامنة حتى العشرين من عمرها، وكذلك لم تكن تصل إلى الذروة معه، وحين أخبرت زوجها مؤخراً بأن صديقتها اتصل بها هاتفياً لم يعرها اهتماماً، وقد حملت في الليلة الماضية أنها في عرس، وعليها أن تكون الوصيفة، ولكنها تلبس ثوباً مفصلاً بدلاً من عباة مناسبة كما ترتدي الأخريات، ولذلك لا تستطيع تأدية عملها...

يرى المؤلف أن الحلم هو رسالة العالم إلى نفسه، وهو أحياناً رسالة إلى المحلل، وأحياناً أخرى إلى شخص يمكن أن يري له المرء الحلم، ولهذا فهو يميل إلى التدايعات التي تراقف الحلم، ونصف الأحلام يمكن فهمها من دون تدايعات لأنها مكتوبة بلغة رمزية، وليست لقطة الحلم أهمية إلا بالنظر إلى أن للمرء تدايعات حولها، ومن ثم فإن القطة الحقيقية، القطة الطاهرة يصل محلها التدايعي، ثم التدايعي الآخر، ثم التالي، فالتالي، فتفصل على سلسلة من التدايعات حول القطة الطاهرة، وكثيراً جداً ما يكون معنى الحلم مفقوداً تماماً...

بعد ثلاثة أسابيع انفصلت كريستيانة من زوجها، فخاندر زوجها البيت إلى فندق قريب، فكانت تبكي في كل جلسة تحليل وتقرر الدعوى من عيبتها، ولكن من دون أن تشارفها إلتصامتها الرقيقة، وكثيراً ما اتصل بالطبيب، وتبدي انزعاجها من ترك زوجها، ولكنها مرمغة على ذلك.

في الشهر الثاني من العلاج جاء صديقتها، ونام معها في السرير، وأدى ذلك عدة مرات، لكنها لم تصل إلى العرشة مع أن اللقاء السريري خفف من حدة قلقها، من دون أن يفارها الخوف من الوحدة الموحشة.

يعود المحلل إلى طفولة كريستيانة، وتحديداً إلى السنة الثالثة من عمرها، فيقف على علاقتها مع أبوها، ويدخل في الحلم الثاني الذي يعود إلى قبل أيام من عرسها، وهي مع صديقتها اللواتي قررن الذهاب إلى المصبع فترتدي ثوب السباحة القديم، بعد أن فقدت الكيني، ويتحول الحلم إلى مسرح لم تهتم له أصلاً... ثم تدخل في حلم ثالث وتتحدث عن علاقاتها وهواياتها، وقطع علاقاتها بـ "أوه" واتصالها بـ "بيتر" الذي سألته عما إذا كان سيخبر كل منهما أهله بملاقاتها فقال: "لا أعتمد أن علينا أن نخبرهم بكل شيء، ولكن أخبرهم عن رؤية كل منا للأخر". وانزعج أبواها من ذلك، ويقولون هذا انزعاج أحد أسباب حلها الثالث الذي ناقط فيه إلى الإجماع بالبحرية والاستقلال، وتفكر في زواج بيتر الذي يفكر في طلاق زوجته ليتزوجها، وهي تعترف لأول

مرة في حياتها تستمر مع بالعرسة الجديدة، ويرى المحلل أن هذا أفضل عاشق، وقد حررها من خوفها، وأدخل إلى نفسها شيئاً من الأمان.

وفي الحلم الرابع تتصحب عن علاقتها ببيتر وتلقاها ثلاث مرات في الأسبوع، ويطلب من والدتها الموافقة على الزواج لكنها رفضت الموافقة، وتدخل كريستيانة في حلم جديد، ترى فيه أن أسرتها قد حكمت عليها بالإعدام، وهذا الحكم. كما يرى المحلل. يمكن أن يكون قصة فكناوية هائلة الفنية، وعميقة الإحساس، وهنا ترى وضعها، لا يستطيع التنبير عنه وتسطيره على الورق إلا شاعر عظيم، أو كاتب كبير مثل كاسكا، وهي لا تستطيع كتابته، ولكن في مقدورها أن تهب عن ذلك بدقة متناهية، وشدة في الإحساس، ويجعلها شاقق في النص كله، ويبدى المحلل وجهات نظر في الحالة التي يجب أن تكون عليها كريستيانة في ضرورة التمدد على الأوبون، ولكنها سيكون تمرأ غير محبٍ يقضي إلى خيبة كبيرة.

ولدى التحليل من "الترجسية" يصل المؤلف إلى أن معظمنا نرجسون بصورة ما، ويشرح بوضوح تلك الترجسية من خلال التجربة الكتابية. ونقل إنك كتبت مقالة صحفية، أو أنك كتبتها الآن، وتقرأ مسودتك التي تقع في صفحتين، وتعتقد أنها مذهلة، وهي ضئيلة، وترها أصغر منك، وتعلم مثلاً من الأوصاف عندما لا يظن أنك أعظم شيء في القرن، وتقرأها مرة أخرى في اليوم التالي وتفكر: "ماذا؟ إنها لا معنى لها، وهي لا شيء، وهي سجة التأليف، وغير واضحة". وتفكر في نفسها، وهو أنه الواضح أنك عندما كتبت كتبت كنت في حالة نرجسية، والحالة النرجسية تعني هنا أن كل شيء شخصي. فكري وشعوري وجسدي ومهولي. أن كل ذلك هو حقيقي، وبقيّة العالم الذي لا يتلقى بل ليس حقيقة، والآن البقية ليس لها لون، غباشاء، وليس لها وزن، فأنا أقيس بمقاييس مختلفين كل الاختلاف: فإن الذي هو لي، ويمود لي، وهو رأيي، المكتوب بصروف كبيرة، وذلك هو اللون، وذلك هو الهي. وأشعر لأنني ألول ذلك أجعله حقيقة، وليس عليّ أن أمك البرهان، فأنا مشغوف نفسي، أي بعلمي، بأفكاري، ولكن ما هو في الخارج فإنه لا يطلق أي انطباع، وأكاد لا أشعر به". (١٨ ص).

وفي المحصلة، فإن الكتاب الذي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ٢٠٠٤ لوزن جديد من شأنه أن يطمع النقاش الماصرة بنكهة جديدة قد لا تجد لها مثيلاً في كتابتنا العربية، والتي نذكرنا بضرورة التشخيص والإصغاء إلى النفس الإنسانية، مصداقاً لقول شاعرنا المهجري "إلياً أبو ماضي"؛ إن تجد حسناً فخذنه وأطرح ما ليس حسناً إن بعض القول فن فاجعل الإنمائها

عرض كتاب المرأة في أدب نجيب محفوظ

رجب سعد السيد - مصر

(مظاهر تطور المرأة في مصر
العاصرة من خلال روايات نجيب
محفوظ، ١٩٤٥-١٩٦٧)
للدكتورة فوزية العشماوي



وراء هذا الكتاب جهد وافر، قامت به مترجمة الكتاب، التي هي - بالوقت ذاته - مؤلفته. لقد وضعت المؤلفة/المترجمة بالفرنسية، فهو - بحقيقة الأمر - رسالتها للدكتوراه، حصلت بها على درجتها العلمية من جامعة (جنيف)، بسويسرا، بالعام ١٩٨٢. إذن، فقد جاء المؤلف الفرنسي ليحتوي جهدا أكاديميا، توفر له جوانب النجاح، بعد أن توفر فيه متطلبات البحث العلمي الأكاديمي، من جدة، ودقة، ووصانة.

وتشير الدكتوراة فوزية العشماوي، في تقديمها لترجمتها العربية لكتايبها، إلى أن رسالتها - موضوع هذا الكتاب - كانت أول رسالة دكتوراه تناقش في جامعة أوروبية، عن نجيب محفوظ، وأن الكتاب من الكتب الأوائل المبكرة، التي صدرت بالفرنسية عن محفوظ، قبل خمس سنوات من حصوله على جائزة نوبل، في العام ١٩٨٨؛ ولكنها تمسك - نواضعا - عن أي إشارة إلى احتمال أن تكون دراساتها العلمية الجادة والقيمة، وكتايبها في طبيعته الفرنسية، قد أسهم - بدرجة أو بأخرى - في تمهيد طريق نجيب محفوظ إلى نوبل؛ وأن كانت الدكتوراة العشماوي تشير في مقدمة الكتاب إلى أنها، بحسبها الأدبي، "يحكم تواجدنا بالأساطير الغربية من مركز منح الجائزة، قد تنهت لـ محفوظ، في لقاء لهما بالعام ١٩٧٩، بأنه سوف يحصل على تلك الجائزة رفيعة الشأن.

نحن - إذن - أمام كتاب ذي طبيعة خاصة، يندر أن تجد لخالته مثيلا؛ فقد ولد بهيئة بحث أكاديمي؛ لم تحول إلى كتاب موجه للقارئ الأوربي؛ ثم رأت صاحبته ألا تحرم أبناء جلدتها من جهدها، فتوفرت على ترجمته للربية؛ وهي ترجمة لم تكن سهلة، بالرغم من أن المترجمة هي ذاتها المؤلفة، وبالرغم من امتلاكها ناصية كل من اللغتين، إذ كان

على مظاهر تطور المرأة في مصر العاصرة، من خلال روايات نجيب محفوظ (١٩٤٥ - ١٩٦٧)؛ والثاني، دراسة تحليلية موسعة لثلاث شخصيات نسائية؛ هي: "نفيسة" - بداية ونهاية، ١٩٤٩؛ و"نور" - اللص والكلاب، ١٩٤٩؛ و"زهرة" - ميرامار، ١٩٦٧.

وتهتم المؤلفة، في مقدمة الكتاب، بالتواصل للاهتمام بقضايا المرأة في مصر الحديثة، فتعود بالقارئ إلى مفتتح القرن ١٩، الذي شهد بداية حركة تحرير المرأة المصرية، واقتناع مجموعة من المثقفين والمستشرقين بأن تحرير الوطن يجب أن يبدأ بتحرير المرأة. كما تمهد المؤلفة لظهور نجيب محفوظ، فتشير إلى أن ذلك التطور في الفكر

الاجتماعي قد صاحبه ازدهار في النشاط الصحافي والإنتاج الأدبي؛ وقد ترتب على ذلك الزواج الصحافي ارتفاع أسهم النثر العربي، على حساب الشعر. ولم يلبث ذلك النثر أن تخلص من عبوب كانت تجعله صعبا على قارئ الصعيقة؛ ثم ظهرت حركة ترجمة للروايات العالمية، التي أقبل عليها القراء؛ فأثمر ذلك كله أن بدأت إرماصات الكتابات الروائية.

ويسجل التاريخ الأدبي أن "زينب" ١٩١٤، لمحمد حسين هيكل، هي أول رواية في الأدب العربي الحديث، يتوفر لها الشكل الأقرب إلى الإكمال الفني.

لقد تأثرت الموجة الأولى من الروائيين المصريين، والغرب عامة، بالحياة والأدب الأوربيين، بدرجات متفاوتة، حسب الخبرة الفردية بهذين العاملين؛ وقد صورت المرأة في إنتاج هؤلاء الرواد الروائيين على أنها مجرد مخلوق جميل، يؤثر لمشاعر، ينهلها أو خبيثها، على حد سواء، دون أن يكون لها كيان مستقل. كما أن معظم هؤلاء الأدباء قد تقادروا تقديم وتصوير المرأة المسلمة في رواياتهم، حتى لا يتعرضوا للتقاليد الإسلامية؛ ولجأوا إلى اختياري أبطالهم من بنات وسيدات الأقليات. وحتى "زينب"، بطلة هيكل، لم يوفق المؤلف في إكمال رسم شخصيتها بحيث يقدم لنا بطلة مصرية حقيقية،

عليها أن تستغني عن التفاصيل التي لزمت للطبيعة الفرنسية، لتعين القارئ الفرنسي على قراءة الكتاب .. مشوار كبير قطعه هذا الكتاب، لنقرأه ونتحقق به الآن؛ إذ استغرق الأمر ما يقرب من عشرين سنة (٨٢ - ٢٠٠٢)، ليصل هذا الكتاب ليد قارئ العربية.

وبالرغم من طول الرحلة، التي قطعها هذا الكتاب، إلا أنه لا يزال محافظا بطرازه، فلا يزال موضوعه مطروحا في الدوائر الفكرية والاجتماعية، حتى الآن؛ ولا يزال الجدل حول قضايا المرأة محتما، غمر معسوم؛ ولعل كتاب الدكتوراة العشماوي، وهو يهتم بمرض مظاهر تطور المرأة في مصر العاصرة، من خلال روايات نجيب محفوظ المنشورة في الفترة بين ١٩٤٥ و ١٩٦٧ .. لعله يساعد في إضاءة جوانب من هذه القضايا، الخاصة بالشق المؤت من أحد أنواع الكائنات الحية، أعطى لنفسه الحق في اعتلاء قمة هرم التطور بين سائر مخلوقات الله؛ ومع ذلك، لا يزال يعمق الفوارق بين شقيه، حتى أنه ليكاد يصنع منهما نوعين متباينين؛ أحدهما مذكر، وهو يرى نفسه الأزقي، والآخر مؤنث، ويميش - لا يزال - محروما من حقوق كثيرة يحتكرها الشق الآخر!

ويتكون الكتاب من تقديم، ثم مقدمة عامة؛ أما قلبه، فجزآن؛ الأول، نظرة عامة

عاشت في بداية القرن ٢٠، فجعلها أشبه بشخصيات القرن التاسع عشر التي صورها (جي دي موياسان) في رواياته و (لا مارتين) في قصصاته؛ إذ كانت زينب، الفلاحية البسيطة، التي تنتمي للطبقة الكادحة، تصعدت بركة مفرطة، وبتفردات غريبة على لسانها الأصلي، عن الحب الذي يفضي إلى الموت عشقا!

وقد تباينت أنماط الشخصيات النسائية التي وردت في الروايات التالية لزينب؛ فمعظم من جاءوا بمد هيكल قدموا شخصيات نسائية، من الريف والمدن المصرية، ضعيفة وخاضعة تماما للرجل، يحميها أو يستغلها. أما (المعاد)، فقد صور بطلته اليهودية "سارة" - في الرواية التي تحمل اسمها، ١٩٣٨ - كأمراة مخادعة، كاذبة، خائفة، وعلى العكس منه، جاءت بطلات كتاب مثل محمد عبد الحليم عن الله، ويوسف السباعي، نساء مثاليات، ملائكتيات الطبع.

وهنا، في هذا السياق، أن نشير إلى الفترة الأخيرة من صفحة ٢٢، التي تحتاج إلى مراجعة من المؤلف، لأن صياغتها تصور للقارئ أن نجيب محفوظ جاء في جبل تال محمد عبد الحليم عن الله ويوسف السباعي، ونعتقد أن ثلاثتهم من نفس الموجة. كما نلاحظ، في هذا المجال، أن المؤلف، في هذا الاستعراض التاريخي السريع، لم نشير إلى إحسان عبد القدوس إلا في سطر واحد - صفحة ٢٢ أيضا - بالرغم من أهمية هذا الروائي الكبير، الذي استأثرت الشخصيات النسائية بكل إنتاجه، وبالرغم من رؤيته الخاصة لقضايا المرأة، الأمر الذي كان من شأنه بالمقارنة - أن يزيد من درجة تجسيد رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية لهذه القضايا. وتسمب هذه الملاحظة، أيضا، على روايتي علاق آخر، هو يوسف إدريس، ولعل المؤلف تعود فنتقدم لنا مؤلفا آخر يغطي هذه المنطقة، التي نتمهم أن عدم توقفها عندها ربما كان استجابة لحرصها على إحكام تصميم وبناء بحثها الأكاديمي، ومن ثم كتابها، الذي استهدف - بالمقام الأول والأخير، وكما يقول عنوانه المحدد - الإنتاج الروائي لنجيب محفوظ وحده، وفي نصف مسيرته الإبداعية، التي امتدت

لخمسعين سنة، أطال الله عمره.

لقد كان ظهور نجيب محفوظ، في الأربعينيات من القرن العشرين، نقلة مؤثرة في تاريخ الرواية العربية، إذ استطاع هذا الكاتب المبكر - خلال النصف الثاني من هذا القرن العشرين - أن يخرج هذه الرواية من الإلهامية إلى أفق العالمي، لأنه نجح في نقل الواقع الاجتماعي المصري، دون أن يقلد تيارا خارجيا، وإن كان استقار كثيرا بالتقانيات البنائية للرواية. لقد جعل محفوظ من الرواية سجلا اجتماعيا لمسرح الحديثة، إذ نقل - بصدق، وبدرجة عالية من الفن - واقع الوعي المصري المعاصر، وتفاصيل الحياة اليومية الاعتيادية في حوار وأزقة القاهرة المعرّية.

وترصد المؤلف البداية المبكرة لاهتمام نجيب محفوظ بقضايا المرأة، فتشير إلى مقالة كتبها الروائي العربي الكبير في مجلة (السياسة الأسبوعية)، في العام ١٩٣٠، وهو يعد في التاسعة عشرة من عمره، ويدعو فيها إلى ضرورة تعليم الفتاة، بينما ينتقد خروج المرأة للعمل في دواوين الحكومة، لأن ذلك يؤدي إلى انحلال الأخلاقيات في تلك الدواوين، ويزيد من حدة مشكلة بطالة الشباب، ويؤدي إلى تفكك الأسرة. والواضح أن الشاب نجيب محفوظ كان متأثرا في آرائه هذه بالفكر الاجتماعي المتحفظ الذي ساد تلك الفترة، كما تدلنا المؤلف على مفتاح يجب وضعه في الاعتبار عند التصرّص بالدراسة لإنتاج نجيب محفوظ، بعامه، يتمثل في ثلاثة تواريخ هامة، أثرت في محفوظ على نحو خاص، وفي الشعب المصري عامة، وهي: ثورة ١٩١٩، فمحفوظ هو ابن هذه الثورة، التي أرضعته أساليب الوعي السياسي والاجتماعي؛ وثورة يوليو ١٩٥٢، وهو من منتقدي هذه الثورة الأشداء؛ ثم هزيمة يونيو ١٩٦٧، وهي محطة أساسية، ارتاد بعدها نجيب محفوظ أفقا روائية مختلفة، في مضامين رواياته وبنائها، على السواء. وكان من الطبيعي أن تتجاوز المؤلف مرحلة الإنتاج التاريخي لمحفوظ (روايات الثلاث؛ هبت الأقدار ١٩٣٩؛ وراوييس ١٩٤٢؛ وكفاح طيبة ١٩٤٤)، لأنها لا تغدو صلب قضية كتابها؛ وإن كانت توقفت أمامها، من الوجهة الفنية، إذ كانت هذه الروايات بمثابة حقل لتجريب (الواقعية الحديثة)، التي اهتمت عليها محفوظ في كتاباته التالية، والتي خدمت نظرتة الاجتماعية؛ إذ أن تلك الواقعية، كما أسس لها الناقد الألماني "بارتريك أويراخ"، تهتم

برصد وتصوير صعود تجمعات بشرية، ذات وضع اجتماعي متدن، إلى مستويات أعلى، بكل ما يصاحب هذا الصعود من مشاكل وجودية، وملابسات تغلقها تقاعلات هذه التجمعات في المجري العام للتاريخ المعاصر.

ويعد فاضل ثورة ١٩١٩، نجح محفوظ في نقل مشاكل الطبقة المتوسطة - وهو ينتمي إليها - من خلال شخصياته الروائية، التي انتقاها بمنية فائقة، ومنها الشخصيات المطلوبة من كل شخصية عاديات من تلك الطبقة، يتوفر فيهن الصدق الفني، وكن مطابقات تماما للواقع الاجتماعي، وإن اختلفن من رواية لأخرى، حسب المهمة المطلوبة من كل شخصية على حدة، في خدمة البناء الروائي، ومدى نجاح الكاتب في استيعابها لتوصيل معلومات إلى القارئ، وتجسيد حقائق الأحداث والشخصيات الأخرى. وكان بعض الشخصيات النسائية بمثابة المحور لمعظم روايات نجيب محفوظ، مثل (حميدة)، في "زقاق المدق" و"و (نفوسة)" في "بداية ونهاية"، وهما شخصيتان شاركتان، خرجتا عن التقاليد وانعرجتا.

وبدا نجيب محفوظ، بعد يوليو ١٩٥٢، مرحلة جديدة في مسيرته الروائية، وكانت مرحلة لقد مجتمع ما قبل الثورة قد انتهت بالثلاثية؛ ويقول محفوظ، في مقابلة صحفية: "بعد انهيار مجتمع ما قبل الثورة، لم يعد لدي الرغبة في نقد هذا المجتمع". والواقع، أن التتابع السريع لإحداثيات أذه الكاتب الكبير إلى أراض جديدة من الرؤى الفكرية والاجتماعية؛ وظهر ذلك في إنتاجه الجديد، الذي بدأ برواياته الشهيرة (أولاد حارتنا) ١٩٥٩، وقد جاءت بعد سبع سنوات من تحمس واستكشاف ما جرى في المجتمع، بعد الثورة. وقد اخترجت المؤلف هذه الرواية من دائرة اهتمامها، عند إعدادها لهذا الكتاب، وذلك لأن لها طابعها الخاص؛ كما أن المرأة فيها لا تمثل نوعية المرأة المصرية، بل هي رمز عام للمرأة منذ بدء الخليقة؛ وإن كان محفوظ قد بدأ بهذه الرواية منفتح النقد الاجتماعي، الذي يبدى بأوضح صوره في روايات المرحلة التالية؛ اللص والكاذب، ٦١ السمان والخريف، ٦٢ الطريق، ٦٤ الشحاذ، ٦٥ ثرثرة فوق النيل، ٦٦ ميرامار، ٧٧. ويحسب للمؤلفة اهتمامها برصد



د. نجيب مرسار

والحقيقة أن مصطلح (الرمز) لا يزال يكتنفه قدر من الغموض والقصور عند كثير من المبدعين والنقاد والقراء، على السواء؛ وقد كنا في زمن مضى نتساق في البحث، مع النقاد، عن احتمال وجود رمز لصمر في أعمال روايتين ومسرحيتين، من أمثال محفوظ ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة، وغيرهم؛ وكان بعض الكتاب، يعتمد، قسراً، أن يلصق صفة الرمز على بعض شخصيات هؤلاء، حتى تاه المعنى

الحقيقي للرمز. فهل توفّر معنى الرمز في ميرامار؟ وهل كانت زهرة كما تقول الدكتورة المشماوي رمزاً حقيقياً لصمر، مكتملة أركانها الفنية؟ هذا ما تؤكده المؤلفة في دراستها التحليلية والمتعمقة لشخصية زهرة؛ وحسب أن هذه من أكبر الدراسات التي أهدرت مجهودات شخصية وأحدة في عمل أدبي، كتبت في الدراسات الأدبية العربية.

تقول الدكتورة فوزية المشماوي أن زهرة تستحق أن تكون رمزاً لصمر، أولاً، لأن نجيب محفوظ جعلها محوراً لجميع الأحداث؛ وثانياً، لأنه رسمها ثائرة - وقد ثارت عدة مرات ضد من حاولوا استغلالها، بعد وفاة أبيها (تماماً) مثل مصر، بعد وفاة سيد زغلول. أبو الزهرة (المصرية، كما كان يوصف)؛ ثم إنها ثارت ثانية ضد من أرادوا الاستفادة من وراثتها، من الأجانب (ماريانا، اليونانية، مالكة نزل ميرامار)، والعجوز (الإرستقراطية، مليحة مرزوق) "تماماً كمصر التي قامت بثورة يوليو ٥٧"؛ كما أن مجمل الخطوات التي خطلتها زهرة في مسارها الروائي موازية لتلك التي خطلتها مصر، بفضل ثورة يوليو.

وبعنا أن نشير إلى أن المؤلفة أهدمت التمرض للشكل الروائي الخاص، الذي اختاره محفوظ لرواية ميرامار، حيث جعل الرواية تحكى من وجهات نظر متعددة ومتباينة لشخصياتها، على مختلف مشاربهم واتجاهاتهم السياسية والفكرية والطبقية. فهل أسهم هذا الشكل في اكتمال شخصية زهرة، وفي ترسيخ قيمتها الرمزية في الرواية؟

وتنتهي الدراسة عند علامة تاريخية فارقة في تاريخ كل من الوطن، ونجيب محفوظ .. عند العام ١٩٦٧؛ فبعد هذا التاريخ، بدأ محفوظ متحرراً، أو عند مراحل، مختلفة تماماً؛ وتكره من شق طرق جديدة للرواية العربية؛ وارتفع حسه النقدي؛ وقد كان كل ذلك، فيما نحسب، ضرورياً، ومفيداً.

إن محفوظ، في احتفائه بالضالات الشارذات، يجتهد أن يجعل القارئ لرواياته يتماثل معهن، ويتفهم ظروفهن التي دفعت بهن إلى الخطيئة؛ فالظروف القاسية، كما يقول الدكتور طه وادي في كتابه (صورة المرأة في الرواية المصرية)، لا تجتث كل ما هو إنساني في الإنسان؛ بل يبقى دائماً ذلك الهامش الإنساني، بآمن من تلوث الجسد؛ وفي كثير من الحالات، تبقى الروح محتقة بجوهرها، على درجة من النقاء. وهكذا، رسم نجيب محفوظ شخصية (نور) كامرأة ملوثة الجسد، نقية النفس، قلبها من ذهب. ولكي يصل محفوظ إلى درجة الصديق الفني المطلوبة لكي يقنع قارئه بهذه الشخصية، تخلى عن منهجه الواقعي في بناء رواية اللص والكلا، واعتمد على الرمز وتدقيق الذكريات (الفلش باك)؛ فنجح كما تقول المؤلفة - في أن يلف شخصية نور بدرجة من الغموض، وهو ما يتسق وشخصية المرأة البغوي، في الواقع، إذ يهيمها أن تتخفى وتتكر، فلا ترصدها أعين المجتمع المتحفز لإدانتها!

وتدر المؤلفة لشخصية (زهرة) مساحة أكبر من تلك التي أعطتها لكل من نفسها ونور؛ ويسهل على القارئ أن يلتمس انحناء الدكتورة فوزية المشماوي لزهرة واحتفاؤها بها، بالضييق كاحتفاء نجيب محفوظ بهذه الشخصية الفريدة في أدبه. ويأتي تفردها من أنها أول فلاحه في الإنتاج الأدبي للكاتب الكبير، تتمحور حول شخصيتها رواية كاملة من رواياته، فهو لم يتعرض للريف في مجمل أعماله، وإن اعترف بأنه كان قد كتب رواية قديمة عنه، وأخافها؛ وظل مخلصاً للقاهرة الممزقة، التي يرفضها حق المعرفة؛ وحتى عندما رسم شخصية نازحة من الريف، مثل زهرة، جعلها تعيش بعيداً عن مسرح رواياته الأليسي، القاصرة القصيمة، وأنزلها إلى الإسكندرية، وهي مدينة يعيشها محفوظ، ولكنه لا يعرفها معرفته للتاهرة.

ومن خلال التتبع للمسار الروائي لزهرة، تؤكد المؤلفة أن محفوظ يرمز بها إلى مصر.

التطور الفني في البناء الروائي عند نجيب محفوظ، وارتباطه بتطور الشخصيات النسائية، محور بحثها؛ إذ أن ذلك أعطي لهذا العمل قيمته كدراسة نقدية، ولم يقف به كما في كتابات عديدة مماثلة عن نجيب محفوظ - عند حدود الرصد الاجتماعي؛ كما يحبب لها أنها لا تقدم لنا لمخضات لروايات محفوظ، لمجرد ملء فراغ الصفحات، كما يفعل كثير ممن يتعاطون الكتابة النقدية، ولكن استمتاعها بالنصوص المحفوظية كانت تجه من خلال رؤى تحليلية لهذه النصوص، لختمه غرض البحث.

وفي الجزء الثاني من الكتاب، المخصص للدراسة التفصيلية للشخصيات النسائية الثلاث: نفيسة، ونور، وزهرة، اتبعت المؤلفة منهاج أسمته (تتبع المسار الروائي للشخصية)، وذلك من خلال:

♦ تصديد الإطار النفسي للشخصية.

♦ رسم المسار الحياتي لها.

♦ التسوقف عند نهاية المسار الحياتي.

وقد استمدى هذا التتبع للمسار الروائي للشخصيات الثلاث التفرص للتكثيف وتطويره، فلم يماثل محفوظ الشخصيات الثلاث، كما أنه لم يكتب الروايات الثلاث (بداية ونهاية اللص والكلا، ميرامار) بطريقة واحدة.

ويتبنى تحليل المؤلفة للمسار الروائي لنفيسة، بطلنة (بداية ونهاية)، إلى أنها أفضل نموذج روائي للمرأة المصرية، من الطبقة المتوسطة، يجسد حياة تلك الطبقة وأزماتها الاقتصادية الطاحنة، في فترة ما بين الحربين العظيمين.

ويلفت نظر المؤلفة أن نجيب محفوظ شديد الاحتفاء بالنساء الخاططات، ويقدم على بعضهن أبنته الروائية، كمحاور رئيسية، أما النساء العاديات، مثل (نوال)، في رواية "خان الخليلي" ٤٦، فهن لا يحظين باهتمام الكاتب، إذ أنهن مجرد أفراد متشابهات في قطيع، لا يصلحن لأن يقوم عليهن ببناء روائي؛ أما إذا شردت واحدة من هذا القطيع، هنا يتجذب إليها الكاتب، أو الراعي، الذي يترك بقية القطيع، فهو مطلعن إليه، ويسعى خلف تلك الشاردة. وقد كانت (نفيسة) من الشارذات، وكذلك (نور)، بطلنة اللص والكلا.

أدعي أنني واحد من أنصار المرأة، وأقف بحزم وعزم لا ينشيان، مع نضالها التاريخي من أجل انتزاع حقوقها من برائن الرجل الذي يحسن هتل شاريه واستعراض عضلاته وأوتاره الصوتية، التي غالبا ما تبت رسائل تهديد مضمرة، موجهة الى المرأة بالذات!

لكن وهفتي هذه لا تتطرق من أدبيات ورشات العمل التي تشارك فيها نساء سلسات يترجلن من سيارات تأتي بهن من صالونات التجميل مباشرة الى قاعات الحوار، كما لا تتطرق أيضا من كتيبات وتقارير الجمعيات النسوية التي لا تكف عن "دب الصوت" والدعوة الى انصاف المرأة ومساواتها بالرجل، وإذا كان لا بد لي من ذكر الحقيقة فساقول: أؤيد المرأة لأنها الأقوى؛ وأنا لست سوى واحد من خلق الله الذين دأبوا على مساندة الاقوياء.

فضلا عن هذا فإن التاريخ القديم جدا ينبؤنا أن أصل العبادة قبل ظهور الديانات السماوية بالآلاف السنين كانت للأنثى لا للذكر، وقد تم العثور على تماثيل للآلهة نسوية تعود الى ما قبل الألف العاشر قبل الميلاد، كما يسرد هذا التاريخ قصصا وحكايات وروايات عن نساء تسلمن السلطة، واتخذن قرارات بأشغال الحروب، أو عقد التحالفات، أو بناء العلاقات السياسية والدبلوماسية، أو تحقيق انتصارات سهلة تعود في أساسها الى أسباب غامضة!

ينبؤنا أيضا عن أعداد هائلة من النساء اللواتي لم تتح لهن فرص التسلم العلني لدهة القيادة، لكنهن استخدمن ذكاءهن وكل ما وهبهن الله من دهاء، واشتغلن من وراء الستار على تزيين ما يروق لهن من قرارات أمام الحكام والقادة العسكريين، ثم أرغاهن على تبنيها بقوة الأنوثة والذكاء والسحر، ومجريات أحداث الليالي الملاح.

في الأساطير الاغريقية، بالتحديد في جبال الأولمب حيث المكان المخصص لآلهة الكون، حسب تلك الأساطير، كان لمة آلهة من الجنسين يقررون مصير البشر، الى حد أن أحدهم تآمر على أخيل "في طروادة" لأنه لم يرق لها! وبطبيعة الحال، فأننا لا نستطيع أن أنسى ما فعله حواء منذ بدء الخليقة، حين اقنعت آدم بقضم التفاحة المحرمة التي أدت الى اقصائه واقصائنا معه، من الجنة.

اجتماعيا، تقوم المرأة بتسيير الحياة أكثر من الرجل دون التوقف عند تدخلاته السافرة في المجريات المنزلية أو الأسرية، ودون الالتفات الى هدير صوته و"رجاحة عقله" التي تثير فيها نوعا من السخرية الصامتة أثناء انشغالها بالتخطيط الهادئ البعيد المدى لتحقيق غاياتها، مستقلة اعتداده "الرجولي" وركونه الى سخب القوة وهم السيطرة! ثم انها هي التي تنصت في أي خلاف أو اختلاف مع الرجل! صحيح أن هذا الانتصار قد يأتي متأخرا، لكن في نهاية الأمر يكون حتميا، فإذا أرادت تزويج ابنتها لابن شقيقها مثلا، فإنها تجد من المسوغات ما يقنع الجميع بسلامة هذه الخطوة وضرورتها، وإذا اختلفت مع زوجها فإن الأبناء يصطفون الى جانبها، وإذا انفصلت عنه فإنهم يميلون الى تحميله كل المسؤولية، وإذا استحوذ على الأبناء في صغرهم بقوة القانون، فإنهم يعوّدون اليها حينما يكبرون، فضلا عن هذا فإنه يشيخ قبلها، ويشمر بالتعب في وقت مبكر، فيرخي حبال سلطته الأسرية لتتسلمها المرأة التي تظل قوية حتى آخر لحظة في حياتها.

يقولون، بأن الحصان يستطيع جر عشرة رجال، ولكن المرأة تستطيع جر ألف رجل! انها تمتلك آليات عقلية وأنثوية مركبة تهون دونها تلك التي يمتلكها الرجل المستحكم وراء فهم مغلوط لمعادلات القوة في الحياة، بل انه لا ينتبه الى أن المرأة تقف وراء الكثير من القرارات المهمة التي يتخذها هو في حياته دون أن يدري!

أما الضجيج المدعوم الذي يملأ صالنا حول حقوق المرأة وضرورات انصافها، فليس أكثر من تغطية نسوية جمعية للالقاء على ما هو قائم، إضافة الى المطالبية بمزيد من الامتيازات التي لم نعد نعرف لها حدودا.

لهذا كله، ولأسباب أخرى يصعب ذكرها الآن، أجدني في صف المرأة، لأنها تمثل سلطة الحاضر وقوة المستقبل، وأنا أحب الأقوياء، مع الاعتذار لكل الرجال على سطح كوكبنا، خصوصا أولئك الذين لم يتوصلوا الى الحقيقة بعد.

نازك الملائكة قاصة: قراءة في قصتها الأولى (ياسمين)*

سعد الدين خضر- العراق



نازك الملائكة

نازك الملائكة، الشاعرة المجددة، رائدة التجديد في الشعر العربي الحديث، شغلت حضورها الإبداعي مشهدنا الثقافي العربي طوال نصف قرن وثني، عرفناها شاعرة مرهفة رقيقة، مترجمة جيدة مقتدرة، وناقدة أدبية مكتشفة.. متذوقة، فلسفية، محدثة في فهمها للحياة، للنصوص والكتابات، وللأشياء التي تحيطها، تلتقط هذه وتلك من معطيات الثقافة العربية.. تدرسها، تحللها، تفسرها بصواب.

وعرفناها أيضاً، كاتبة ومؤلفة وأستاذة ومحاضرة ومدرسة جامعية من طراز خاص، تتفوق في جهدها الأكاديمي على الكثير من رتبة الموضوعات ودخافه المناهج والفصول فتعطيها دقات سحر ومضات جمال بأسلوبها الشيق الرشيق، ويلفتها العالية الثرة، كما خُرفت باستيعابها المذهل للأدب الأجنبية والعربية، عرفنا ذلك من كتابات كثير من النقاد والباحثين والدارسين، ومن شهادات أولئك الذين اتصلوا بها وزاملوها، طلاباً وإساتذة.. ولطالما استعانت بالتحقيقات والمنقشات والجمعيات الأدبية والثقافية العربية شاعرتنا الكبيرة لإلقاء محاضرات أو المشاركة في مناقشة أو ندوة.. فقلت لها بعق وعمق.. وما من عاصمة عربية إلا وكان نازك الملائكة فيها حضورها المشرق والرحيب به دائماً.

هكذا عرفنا نازك الملائكة، شاعرة، مترجمة، ناضجة مؤلفة، أستاذة جامعية، ولكن القليل من المثقفين العرب يعرفون نازك الملائكة قاصة!! نعم قاصة، كتبت القصص بروح شاعرة، وكانت في قصصها القليلة الأخاذة تلصق من مخاض ولادة قاصة من طراز شعري!! نازك الملائكة التي لم تكن عن إهداء أيداعها وطبعها إلى الآخرين، من خلال أشعارها وكلماتها، ومثلما ترسم الأشجار صوبها بالظلال، كذلك فعلت الشاعرة.. سميت ألفه حياتها ونيل مشاعرها وسمو أجزائها بالكتابات والرسم بالكلمات) قال الشاعر، أجمل الرسام ومن كبرياء الشاعرة، ومن وقارها، أيقنت أن الشعر لا يطرح كل انفصالاتها، رغم أنها تق دائماً بصفا شاعريتها ونقاء رؤاها، ولذلك انتهت في حالات خاصة ومحددة إلى القصص، التي تعتمل - كما نعرف - الاستطراد بالسرد والتفصيل بالقصص. رغم أنها كتبت القصص الشعرية (١) مبكراً، ومنذ عام ١٩٤٨ بالتحديد.. ولم اُصدّق نموذج القصص الشعرية، فاصيدوها المطولة (الخيماء المشدود في شجرة السرو)

التي جاءت بسبعة محاور وكان محورها السابع دقيقاً في كثيف الفجيرة (٢) ويضم ديوان نازك الملائكة ومجاسيمها الشعرية بعض القصائد التي تروي حكايات.. منها حكايات حب ومنها حكايات حزن، بيد أننا لا نستطيع أن نضع القصص الشعرية في سياق من القصص، كجسد أدبي.

أجمل قصص نازك الملائكة قصة (ياسمين) (٣) التي نشرتها مجلة (الأدب) البيروتية المرفوعة والتي تبرز لها في هذه الموضوعية المختصرة، كما نشرت الشاعرة قصصاً أخرى هي: (منحدر التل) في مجلة (الأدب) بمدينتها الصادر في تشرين الأول ١٩٩٥، و(قناديل الخسوف) في ذات المجلة بمدينتها الصادر في كانون الأول ١٩٧٨، وحوارية قصصية فكرية بعنوان (الأبرة والقصيدة) في مجلة (شعر) الناصرية بعد تموز ١٩٧٨، أجبتها أقرب إلى التمثيلية أو الصور المسرحية (٤). وقد قرأنا في الأونة الأخيرة بعض الكتابات التي تناولت قصة (منحدر التل) في صفحاتنا الثقافية ومن هنا جاء اختيارنا لقصة (ياسمين) التي لم يتعرف عليها جيل من القراء، ولم يمرض لها كاتب.

وفي الحقيقة فإن الشاعرة الكبيرة لم تكن بعيدة عن القصة، كجسد أدبي، لأنها تناولت والتقت - أحياناً - ما أتيح لها الإطلاع عليه من قصص عربية، ولقد اُكثت كتاباتها النقدية المبكرة والمتأخرة على قول صديق في فهم القصص، قبل أن تكتب دراساتها النقدية القصصية والروائية والمسرحية، ونفهم أن نازك الملائكة تعاملت مع (الحداثة) من منظور طليعي وتجديدي، ففي تناولها النقدي لقصص (ذكريا تأمير) الأولى، المنشورة في (الأدب) قالت مثلاً عن قصصه (قرفة) للناصري (المعجب) (٥) بأنها (شبه وليست قصة، لأنها لم تلزم بالهيكل القصصي

المعروف) (٦) رغم أن النقاد العرب بشروا به قاصاً (حداثياً)!!.. أعني أنها لم تؤخذ بالهالة التي أحاطت بها وقصة نازك الملائكة الأولى المنشورة، (ياسمين).. ينبغي أن نقرأ وفق معايير الكتابة في تلك الأعوام، حقبة الأربعينيات المنصرمة، التي شهدت بدايات الفصل الثاني من النهضة القومية، إذا اعتبرنا نقطة العرب أواخر الحكم العثماني فصلاً أولاً، لأن بعض مفردات الكتابة التقليدية كانت ما تزال عالقة ببعض كتابات المجددين - ومنهم شاعرنا - هذا فمن العدل والملتزم أن نقرأ القصة بروح ومعايير تلك المرحلة، أن نأخذها بسياق زمنها وأن نأخذ بالاعتبار كيف كانت أساليب الإنشاء والتعبير وأنماط الكتابة الأدبية في تلك الأيام، وزعم ذلك فإن نازك الملائكة في قصة (ياسمين) قد تعرفت في المصدر - والقصص على المؤلف والتقليدي، وأدخلت في ثأيا القصة بعض المفردات والمعارف الشعرية والنشاعرية من قبل (اختلاج شغفها) (تضايحه) (مصاصات) (الموضات الخاطفة من الصلات) (اللمصت) (الموجت) (ووجفت نفسي) (تفجر طفولي) (رائع) الخ.

نشرت القصة في المجلة على النحو الآتي، ياسمين: قصة بقلم نازك الملائكة، وتحت هذا العنوان القصة جاء الإهداء بحرف دقيق تشويهي ومعية للصغيرة الخالية (تسرين) وتصدرت الصفحة على جانب عنوان القصة صورة مبهمة هادئة للشاعرة القاصة وهي في مرحلة الشباب من عمرها.

بدأت القصص بهذه الأسطر: «عندما غادرت العراق إلى أمريكا للدراسة منذ خمس سنين كانت قد ولدت لنا في المنزل أخت جديدة اقترح أخي إيد.. أن نسميها (ياسمين) تكريماً لشجرة زرعها في حديثنا...»

تحدثت الكاتبة عن القصة من تجربة خاصة، تجربتها هي كفنانة عراقية تتاح لها فرصة السفر للدراسة خارج العراق، فتاة تعيش ضمن أسرة بغدادية هادئة ومنسجمة، تشدها المحبة ويسودها الاحترام، وتميزت القصة بالوصف الدقيق للمفردات والأشياء الصغيرة في حياة تلك الأسرة: المنزل، الحديقة، الأشجار، الشارع أمام البيت، القطعة (سيهرسي)، الجدائل، الملابس، اللعب.. الخ، كما وضع من خلال السرد ذلك البعد النفسي (السيكولوجي) الذي يُخيم على علاقات الأشخاص (الأسرة) ويكتف بعض أحداث القصة. تقتل القصة بجمالها هواجس هذات غادرت أسرتها ووطنها للدراسة وهي مثقلة بمختلف المشاعر.. مشاعر الانتماء إلى

عائلتها ومشاعر فرحها بالمولودة الجديدة (ياسمين) ومشاعر الغراب والبدع من كل ما اعتادته في حياتها الريفية في منزلها، وتحاول وهي في الغربة إدامة تلك الروح العائليّة وذلك الارتباط الوجداني الذي يشدها إلى أختوها وأبويها من خلال الرسائل... ولكنها عندما تعود تصاب بموقف أحدها الصغيرة (ياسمين)... الموقف الراض لها بقصص طفولية، ذهبي... لا أريدك، وتماجا - أيضاً - بتحول مواقف أختوها وأما منها - أو ربما هكذا ظنت - حتى لقد ساءلت: «أتراني حقاً غريبة هنا؟»

إذن، يهبط لنا أن نتساءل: ترى، وبعد مضي كل هذه الأيام - تروى، هل كانت القصة رسالة موجهة للأهل في حينها؟! في القصة بعض المسلمات والأحكام والمبررات التي تخدع سماعات الصدوت وتحيي للقرآن ببعض الفهم للمشارع الداخلية لفتاة تمانى من الغربة والبدع من الأمل... نبذة نظرية أقتلعت من تربيتها، إنهم يحسبون أننا نكتسب كثير من حياتنا في الخارج دون أن يتغيروا الشمن الذي ندفعه... «إن البعد لا يفسدنا وحسب وإنما يضيف إلينا أيضاً...» وتقتضي القصة في تصوير حياة الفتيات وفي مجتمع مختلف، وتمسك حينئذ إلى تلك الحياة الخائلية اللذيذة التي عاشتها منذ طفولتها. «هذا يصنع البعد بنا...» إننا في البداية نتسكك بنا ما لا نحضرنا معنا من الأرض القديمة التي فتحت ذراعيها وأسلمتنا للمسافات... نحن نخلق أشياءه مثل عشب أشجار النخيل، وفي حديثه الشارح أمام منزلنا وطعم الشاي الخاص الذي يصنع في بيتنا ولا نرى مثيلاً له في الوجود، ووجه ياسمين الصغيرة... «إن حياة البعد المنفصلة هذه ليست كلها مباح، وتكليفها الشعورية في الغالب باهظة... كل ماضٍ آخر لنا يستطيع أن يحميها في حاضرها، ما عدا ماضينا الأمريكي هذا فنحن ملزمون بأن نخلفه ونرسمه في لحظة واحدة...»

توشرت القصة على حينئذٍ دراميين، أولها معوري استغرق جمل أحداث القصة، وتطوراتها... أتمنى به أزمة علاقة الأخت الكبيرة العائليّة من أمريكا بالأخت الصغيرة الطفلة (ياسمين) وتضارب مواقف أفراد الأسرة من كليهما... أما الحدث الثاني فطالها ومفاجئ يتمثل في مرض ياسمين وأصابتها بإغصاء وغيبوبة نوبة صرع وهي في غرفة أختها الكبيرة، وشمرت الأخت الكبيرة أنها السبب في مرض الصغيرة لا سيما بعد أن توترت مشاعر الرض لدى (ياسمين) حتى صرخت بوجهها «ذهبي... لا أريدك...» وماذا لا تعودين إلى أمريكا إذن؟ لقد قلت لك أنك لست أختي وأنا في أحلك... قالت هذا ردّاً على استفزاز أختها الكبيرة لها بعد أن يشتت من نسب موتها: «ياسمين... إنني لا أريدك...»

لعلنا إذن هي السبب، «أنا مولعة بأختي وهي لا تطيقني، وقد بلغت الأمور نهايتها العظمى هذا المساء، بدأت عليّ أن أتمسك فوراً قبل فوات الأوان... لا معاكسات منذ اليوم ولا حولى ولا دمي ولا محاولات لإدخالها في غرفتي...» وفي تنكيك القص الذي وظفتها الكاتبة يمكن أن نلخص أكثر من حدث أو حادثة أو حكاية في هذه القصة، بعضها يرد من خلال التداوي والاستمطار، وبعضها يسوقها حلم كابوسي، وثمة قصة قصيرة جداً ترد في سياق القصة الأصلية، أعني قصة السببية التي ابتلعت (ديوسا) ثم سفرها إلى لندن للملاج، ومصاحبة الأخت الكبيرة (الماردة) لها لغرض الترجمة ولكونها قريبتها وذلك الصمت الموحش في شرفة المستشفى الوطني بلندن... وتبدل موقف (ياسمين) خلال فترة الشهورين التي استغرقها غياب الأخت الكبيرة، وكيف بدأت تقتضها وتسال عنها، «ثم سألت في تسرع طفولي رائع أن يكتبوا إلي ويخبروني بأنها تحبني أشد الحب وتريد أن أعود إلى البيت...» وكذلك حدث توقف العممية من الحركة أيام طفولتها، وحالة الهلع، والخوف الذي أصابها... متوهمة أنها قتلت الصغيرة! إذن، هذه القصة تزحم بالأحداث وكان يمكن أن نكتب بصيغة أخرى وأن تجزأ إلى أكثر من قصة.

في هذه القصة، لم تقنع نازك المللكة أي حدث، ولم تتروم علاقة، ولم تلمّ مشاعر، ولم تعوم موقفاً، ثمة صدق جميل، حتى والدنيا - الذي تحترمه وتجلّه، عكست صهره من تصرفاتها مع أختها الصغيرة... «وكم أحتاج أبي على أنني أعرجو المائدة بإثارة معارك كلامية مع الطفلة...» «كنت أحياناً أعطيها بأن أسبغ صحنها من أمامها فتحتني رأسها وسبكت رافضة الكلام أو الاحتجاج...»

وإذا شئنا إخضاع القصة للتحليل النفسي والمراجعة السايكولوجية على عجل، فسجد ذلك الفيض من المشاعر والأحاسيس والتحليلات والانفعالات والتصورات التي تتناب (الماردة) كشخصية محورية في القصة... مما يسمح لنا أن نضعها - أعني القصة - في سياق القص النفسي، فتجد مثلاً أنها - الماردة - تتوهم أختها الطفلة الصغيرة، فتاة كبيرة عاقلة تضع مشاعرها في تضاد معها... تقول: «أما أنا فلم أعداً كما ينبغي طفلة صغيرة مشاكسة وإنما تحولت بنظري إلى إنسان مدرك يدري بما يصنع...» هكذا كانت (تهزوات) الأخت الكبيرة، وتستطيع أن تنفص - ونحن نقرأها - مستويات متفاوتة من المواقف الشكفية بشعنا (نفسية - عاطفية) لا تصل إلى الدرجة المايكوكسية، مما يتناب بعض أعضاء الأسرة، شخص - القصة - في مراحل (الحدث - المرد)

الزمني - المكاني وعلى مختلف الدرجات الذاتية والعامة، بل تفهم إلى الرقوى والأحلام الكابوسية ونوبة الإغصاء ومساها من الحالات

تشكل خفيتها لمواقف وجوارات وتوترات للشد الدرامي... تقول «وأما أنا فقد شمرت بإعجاب شديد وانقياض فانسحبت إلى غرفتي وأغلقت بابها من الداخل، لم يكن بوسعي أن أحل شموذي، غير أنني كتبت أعاني في داخل نفسي من شيء ما لا أستطيع تشخيصه...» وفي موضع آخر من القصة تتحدث (الماردة) عن حالتها «ثم بدأ إحساس آخر أطفغ بنفسي في نفسي، نون أنا أفسخه أو أنا أفسخه... إتراني وحدي التي تفتيت؟ أم تغير أبواي وأبائ أيضاً؟ أما ذروة الشد النفسي في القصة فجاءت عبر ذلك الحلم الكابوسي الذي روته (الماردة)... ولم أدر أيضاً كيف غفوت وأنا في وضعي غيبي المريح ذلك... ولكنني حلمت... كان المكان كبيراً شامساً أشبه بصعلة قطن أمريكية... وكانت معي حقائق كثيرة ثقيلة، لم أقبل إنسان لم أميزه المريح ذلك... ولكنني حلمت... كان المكان كبيراً والتفت لمجد حقايلتي... كان مكانها فارغاً ولسب ما أحقايلتي هذا الفراغ... ومرت أبحت في المحبة مع حقايلتي، أصعد سلاماً وأهبط أخرى، سلاماً تجري في دوائر كابوسية الطبيعية، وكنت أرى حقايلتي من بعيد كل مرة فائق من أنني سأمها... ولكن الدرجات كانت تنتهي فجأة بعدد بيرغ من الفراغ وتنصّب أمامي... ثم راحت الجدران تضيق وتتكاثر والمرتبات تتعد وتطول والاسلام تشترك وأنا لا أصل إلى أي مكان قط... هذا الحلم المفاض والمربع الذي سرته رواية القصة يدل على شدة انفعالنا وأرباكنا ما يحيط بها وهي في الغربة...»

وإذا تصل القصة إلى ذروتها الدرامية، حتى من خلال ذلك الحلم الكابوسي والرقوى الفائز... إذ ذاك يؤون أو أن الانفراج... فتتمت القصة بأسطر تقرب فيها الفجر والروح الذي أصاب الأخت الكبيرة بعد أن لمت تبدل مواقف ومشاعر أختها الصغيرة أزاهيا... ولقد حملتها وركضت بها في الحان نحو الباب، نحو البيت، وقد نصبت حقايلتي كلها... لم أخجل من سقف منظرني وأنا أحمل هذه الطفلة وأركض وفي المكان كبير من يمر فرونني...»

القول

- 1- انظر، الدكتور عبد الرضا علي: «نازك المللكة: دراسة ومختارات» - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ١٩٨٧ ص-٧٥، ٧٧.
- 2- نفس المصدر، ص ٧٥.
- 3- انظر، المجلد (الأداب) - بيروت - العدد الثالث - آذار ١٩٨٨ - ص ١٨-٢٣.
- 4- يجد القارئ نصوص (متنديل) و(شندليل) (متنديل) (والأبرية القصيدة) في كتاب الدكتور عبد الرضا علي: أعلاه.
- 5- نشرها القصص في مجموعته «صهيل الجواد الأبيض» بعد نشرها في «الأداب».
- 6- انظر مجلة «دار الفاء» الشهرية الثقافية - الشارقة - الإمارات العربية / عدد شهر كانون الثاني - يناير ٢٠٠١ م ص ٤٢.

خلف أسوار المجرة



وحدي
وكل نواهذي عمياء
يلهث تحت جلدي الرمل
والأشياء تتشجج في دماغي
كل شيء بارد
إلا غيابك
في شرايبي يجر الأرض
من أمد
ويرميني لمصحو إثر مصحو
ثم يتركني وحيداً
خلف أسوار المجرة دون مأوى
غير وجه للغياب وذكريات
للصدى
بردت سماء الشاي - قلت
وكان شيء ما يُقال
ولم أقله كأنني حجر
يدوب مع الكلام
فلم تقل شيئاً ولم تشرب
نفاصيلي
فرحت أعب ما في الكون من صمت
وغادرت المكان
بلا سلام ما وغابت بالزحام
كان عمراً لم يكن
... الريح منفي للمهني يا سعاد
الريح تعبرني وتعبّرني البلاد
كأنني شبح
كان دمي جماد
لم أطر في إثر روحك
حين خلق كل شيء خلفها
وبقيت
يعلكني غيائلك
رحت أفتاً عين ما حولي من الأشياء
والأشياء تفتأ بهجتي
الريح تفتأ بهجتي
الأرض تفتأ بهجتي

الريح منفي يا سعاد
فللمهني
ريماً ينسى السواد كلابه
في باب ذاكرتي فلميني
ولمي الوقت بين يدي يرتاح الزمان
وللمهني فيك
ترتاح المناهي من عواثي
للمهني فالمحارب مل من عمر
وضل الليل في عينيه
بيناً كان يصداً كل معتقد
تكابد روحه... ليه
يا وجه الحقيقة ليس يُمحي
أو يُبأد
الريح منفي يا سعاد
الأفق يفتأ بهجتي وأسيل
في الكلمات
في خلد الخرافة
في عذابات المسافة
في شقوق اسمي أسيل
وليس يمتص المدى وجمي
أسيل وليس يشربني الصدى
وأسيل موتاً مالحاً
مفقوداً عينا
تأخذني المناهي من يدي
وأفح
تأخذني الخمسرة من يدي
وأفح طاعوناً بلا أهل
والألمى جرأ

وجميعاً تاريخي رماد

أحتاج شمس فضيلة

أرضاً

سماً

زهرة

أحتاج نافذة مشرعة على كل اتجاه

لم يؤثقه الصدى

أحتاج أن أحتج في عتبات ذاتك

أي شيء ما

ولما زلت محتاجاً لأن أحتاج

كافك

لا أريد سوى احتياجي

لا أريد سوى احتياجي كواكبي

لظلامك الرقراق

يفسل كل فجر كاذب

لظلامك الرقراق

يلمع في ثلثيا الروح مثل حقيقة

لظلامك الرقراق

يجعلني أضيق

أرى وأسمع

مائلاً ذاتي بذاتي الآن

أملأ كل ما حولي بما ترك الفراش

فراش روحك في دماغي

الآن أعرف أن لا أخوفاً على

البسطاء

لا خوفاً على الكلمات

لا خوفاً عليّ

أنا الجميل بما أرادت لي يدك

أنا الكثير

ووجدتني عمياء يحرسها غيابك

وجدتني عمياء يا أم الجدول

وجدتني عمياء

تموي خلف أسوار المجرة دون مأوى

غير وجه للغياب وذكريات

للصدى

لا تتركيني من جديد في متاهات

السدى

لا تتركي الفنجان في ظلمات عزلته

ومدي لي قضاء

أشربيني

أشربي وجهي وأشيائي

أشربيني

أشربي وجهي وأشيائي

خذييني

الآن أعرف من أنا

الآن أعرف كم سلاماً كان يسكن

في دماغك عندما غادرت قبل

خليقة



لا تتركيني الآن تحتاج المطريق

إلى خطاي

الآن يحتاج الفضاء الى ندائي

الآن يحتاج المنافي عتمتي لتنام

كل الريح من أمد ضريير

لم تنزل محتاجة لظلام روحي

كي تمارس ذاتها

كل يمد عذابه نهوي

ويعلم بالطريق بلا عذاب ما

فمدي لي غناك وانثريني

وفق ما شاءت نجومك

انثريني وفق ما شاءت سهولك

انثريني

وفق ما شاء الكلام

كلام روحك

كي أقول جميعاً ما صارت له روحي

بلا حرص

أقول جميعاً ما صارت له روحي

بلا جوع

بلا منقى

بلا موت أقول

بلا دم وبلا كلام كي أقول

مسرّتي مباحج البسطاء

كل نواظدي عمياء قبلك

كلها عمياء بعدك

كلها عمياء إلا ما تطل

على جناحك التي علقت في رأسي

سأضحك

حين يلهث تحت جلدي الرمل

أضحك

حين تتشج في دماغي بهجة

الاشياء

أضحك

حين يدفق في شراييني غيابك

مغمماً بالصحو

وأسمع حين يمبرني

ويتركني وحيداً خلف أسوار المجرة

دون مأوى غير وجه للغياب

وذكريات للصدى

لا بد أرسل بهجتي لتجر حزن

الأرض

حزن الريح

حزن الناس

حزني كله نحو النهاية

بهجتي تمضي... وأبقى خلفها

وحدي

وكل نواظدي عمياء

أو أناقة "الايكبان"

(١)

◆◆◆
كيف يمكن لامرأة
لا ترى وجهها
أن ترتدي أقمتي
التي حبكتها أيدي
الراحلات طويلاً
في عزلتهم...

◆◆◆
حين يبتعد الياسمين
أرقصن الفلامنكو وحيداً
تماماً كأسطورة مفردة
ترتجل لحنها الوحيد

حين يبتعد الياسمين
أرى امرأة
وكتاباً
ويخرج ظلي
من ظله...

◆◆◆
كيف يمكن لامرأة
لا تقبض على حافة جنوني
أن تمسك بي
متلبساً بها...

◆◆◆
حين يبتعد الياسمين،
تتبعثر
الكلمات التي خيأناها
في وهج الخماسين
ولن يكون بيننا
ما يريب

◆◆◆
حين يبتعد الياسمين
ترحلين كياقي النساء
ولا تتركين غيابة
بحجم مؤالي.

(٣)

ليس لي سبب
كي أردت ما قلت
أو ما سأقول،
إنما أنصني للسلام
على الراحلين
وأخذ فتنة الوقت
إلى كلامي.

(٧)

كيف يمكن لامرأة
لا تتقن خطورة أعضائها
أن تفصل روعي
على مقاس شهقتها...

◆◆◆
حين يبتعد الياسمين
ستقامين طويلاً
ولن تقولي: "ها أنا ذا فريكة"
أغافل النوم
لأرائك.
ولن يكون للكلام بيننا
طعم غيب مسائي

(٤)

◆◆◆
مباركة أنت بين نسائي،
تصمدين الحقيقة حافية،
إلا من حكمة ملائشة.
تجمعين الظلال
في جسد
لا يتعلم الأصغاء
إلى جسده.
◆◆◆
أيّ سماء تهبط الآن عليّ
وأنا استعد لمبور أخري؟
أيّ سماء تقيق خفيفة من نومها
وتسملق في أوراقها البيضاء
حضور أمامي؟

(٥)

◆◆◆
أكثر من مختلف
مساوئك أيها الألام:
دم يقطر من الهواء
من شهقات الحاضرين
من المقاعد



من العتمة المتقنة
من أفكار تتناثر
في صممت أحمر...

أكثر من مختلف
مساوئك أيها الألام:
لا وقت لدي
لأرتب الوقت
الذي تحبسه يدك
في صدري..
لا وقت

يقدم لي ما احتاج
من وقتي
لأراك جيداً
ولأعرف أنني أجعلك
كما أجعل امرأة
لا تخرج من جسدها
حين تمر على لغتي.

أكثر من مختلف
مساوئك أيها الألام:
يد تندرج
للقبض على قلبي.

(٦)
الظهير توفيت سيء
للكلام عن الحب
وعن لون رغبتنا،
وللبعث عن نرجس
ضائع في شوارع المدينة.
والصباح
لا يناسب الاختلاف
على المعنى
أو سر ما يعلق
في عيوننا

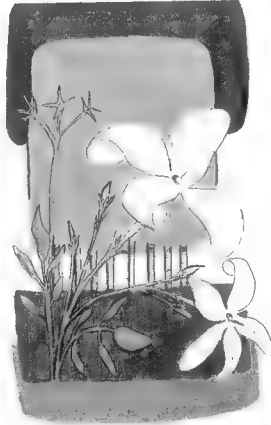
من دخان الأحلام الليلية.
ولا يناسبني أي وقت
لكي أدعي
أنني أؤمن بالصدفة
أو أنني عرفتك
قبل أن نلتقي.
لكنني أزدى الدهشة
كي تحصد روحي
ما يتبقى لها
من روحي.

ألي من العمر ما يكفي
لكي أعرف
أن الأبجدية تبدأ بالأصابع
ولي من الحزن ما يكفي

لكي أريح ابتساماً ناضجة
على جسد لا تهمل اللغات

♦♦♦
ربما بصمت أقل
كان يمكنك أن تقرني
ما كان يكتب شاعر
عن امرأة تحسدها...
وربما يموت أقل
كان يمكنك أن تكونها
لكن زماننا
لا يفصح جيداً
عن لغة المحبين
حين تحفونهم أنفسهم
وحين يستوطنهم الخوف
من خوفهم.

♦♦♦



(٧)
لا تشير الساعة إلى شيء
سوى مرور ساعة أخرى
على صممت الذي كنا نبدأ
صباحاً
ولا ينتهي حين نتمنى لبعضنا
أحلاماً سعيدة.

♦♦♦
لا تشير الساعة إلى شيء

سوى عبورنا شارعاً عادياً
توودت أقدامنا عليه
مثلما توودت كلماتنا
على غزل
يخرج من قاموس قديم
لم ندفعه جيداً
حين تمررنا
على هندسة الأطلال.

♦♦♦
لا يشير القلب إلى شيء
سوى وظيفته الأزلية
في تنظيم حركة المرور
الحمراء
وفي دق الطبول الرتيبة
على إيقاع يخاف الساميا.

♦♦♦

(٨)
لم أكن أؤمن فيك موتي
لكي احتفل بموتك
شعياً بين يدي.
لكنني كنت أسقيك طمأ
لكي تتساوى بيننا الصحراء.

♦♦♦
لم أكن أتوارى فيك
لكي تتوارى خلف
خديمتك الحمقاء
في الحديث عن السياسة
وعن أهلاطون
والأمرامات.

♦♦♦
لم أكن أرددك
حتى أخبى فيك
ما تساقط بين يدي
من ثمر مجنون
وما تكسر
من خبز الماضي.

♦♦♦

(٩)
رحمك يا "أوفيد"
لم تتعلم الأثنى قليلاً
من حكمتك،
عندما اشتعل انحدارها
إلى رغبتها:
لا تجعل قلبك بوضلة في يد غيرك
فتتخذ دليلك إلهة.

(قصيدة من ديوان يصدر قريباً بعنوان
"حبر أبيض").

رماد.. هو الوقت والضوء حولي

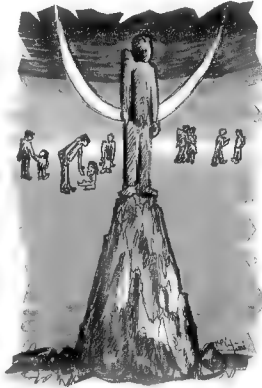
مصام ترشحاني

الجمس

لا.. رقص في الفقد والبعد
حتى الثمالة
جوعي.. حصان التعب
قال لي طائر
أدركته القناديل بالجرح
ما أصدق الآه
ما أخلص الآه
في حنجرات القصب..

أرضعتني وميض الخرافة
ثم إلى
شارق في كتاب الردى
سلمتني..
وها أنا ما
زلت أسمع
وحزن حنيني..
بحجم الذي لا يموت
فلا تمتني..
إنني بصد هذا الحصار الأليف
المدنى..

تقنت أن لا مفر
من الموت
والموت من أجل عينيك أنت
ورغم انتشاري الكتيب اجيء
وبي.. شجن يانع..
من هوى العشب والماء
بي.. همر
أخضر من دم الطير..
بي شجر والة للعناق..
فلا تمتني إن تأخر ظلي..
هين سؤال الجحيم..
وبين الذي لا يُعد..
حدود
وخلف الحدود جدار
من الانخطاف المخيف..
وليل..
قريب.. بعيد
يحاول ترويع وقتي..
ولكنني.. والدى موحش
قا.. دم
قاد..م
قادم..
يا زنايق موتي



♦♦♦

لاجتراح الأنا

- أنت -

أيقظت ما لم أهله
وأوغلت في حلمها
فرايت التي
ولدتني من الزهر.. والماء.. والصخر،
رأيت التي

أن لي
أن أغني النحول المنعرج،
في ساحتين،
وأن أسترده من الموت
صوتي الذي
ضاع في جبهتين
واسمي الذي.
شاخ في غروهم،
وانهض في غريتين
غريب أنا الآن،
أدخل دغل الفناء
وفي شفتي كلام كثير
عن الدم والرحب والمويقات
غريب.. أنا الآن
أدخل فصل الهكاء
تقامت على كاهلي
باسقات الهموم
غريب.. تجرد لوني
من الشمس.. والمعجزات
قدرايت عبء جموحى..
وصليت
إن خشوعي،
نشيد اعتذار
ويوح إليها
هي الأم.. والراية المقدسية..
والانتظار،
ولا شيء لي
غير تلك الميون التي
يملك الفجر،
والفمر،
والأرجوان المشع،
شغافاً عليها
أنا الآن أقطف غصناً
من الخمر، شعراً على حافة

الصفحة

هدية حسين



قال الرجل وهو يفرك أوراق التوت اليابسة بين أصابعه:
- هذه الأوراق تثير في نفسي ذكرى بعيدة، لعلها من سنوات طفولتي النهارية.
لم تعلق المرأة التي تجاوره في مقعد انتظار الباص.. في حين تواصل الريح عيشها وتسقط
المزيد من الأوراق.. ثم فجأة كمن أمسك بشيء كان عصياً على الإمساك قال:
- نعم.. إنها ذكرى شجرة التوت في بيتنا القديم الذي غادرناه بعد ست سنوات من ولادتي..
تلك الشجرة كانت مدار شجار دائم بين أبي وأمي.
كان ينتظر أن تسأله عن العلاقة بين الشجرة والشجار.. لكنها لم تفعل.. ظلت صامئة
فافترض السؤال وجاب:
- أبي يصر على اقتلاعها، وأمي تتمسك بالبقاء عليها كما لو أنها تركة ثمينة من أبيها، الذي
غرسها بيديه.
سألت المرأة دون اكتراث، أو بمعنى أصبح مجرد ملء الفراغ حتى يأتي الباص.
- ولكن، لم كان أبوك مصرّاً على اقتلاعها؟
- لأنها تجلب ضوضاء المصافير حيث ينام تحت ظلالها صيفاً.. وفي الشتاء يتشامم من
إغصانها العارية.
- أتعرف.. أن أحب منظر الأشجار العارية.. انها تثير في نفسي ذكريات تتمسكي على
النسيان.
- مثل ماذا؟
- أرى نفسي فيها.. أنا امرأة طرحت الكثير من الثمر، وثلاثي من الحجارة ما لا يُعد ولا
يحصى.. لو لم أكن مثمرة لما فُخّنت بالحجارة.. وما أنا في خريف العمر.. عارية أمام البرد
والرياح.
- لا أفهم.
- من الأفضل أن تبقى بعض الأسرار مختبئة في أعماقنا السحيقة، لأنها الدليل الوحيد الذي يُشعرنا بأننا أحياء وسط هذا الخراب.
أراد الرجل أن يستوضح أكثر، لكنه أفاق على صوت منه سيارة:
- ها قد جاء الباص.
وقبل أن يقوم من مقامه ضغطت المرأة على يده:
- لا.. هذا باص تدريب.. ألا ترى الإشارة؟
لما رأتها تضرب أنفسه، تتسلل إليه من شعر المرأة.. رائحة حناء مغلوطة بزهر القرنفل.. نظر إلى ساعته وقال:
- ما يزال هناك وقت.
قالت:
- أريد أن أسرد على مسامعك ما سمعت دائماً لإخفاءه.
دهش الرجل من هذا التقاض:
- ألم تقولي قبل قليل أنه من الأفضل أن تبقى الأسرار مختبئة في أعماقنا السحيقة؟
- قلت بعض الأسرار ولم أقل كل..
هبت رياح سريمة.. طار شعر المرأة وغطى نصف وجهها، ونفضت الشجرة كمية أخرى من الأوراق.. كان الرجل أكثر لَهفة إلى الكلام في هذه
اللحظة، في حين انشغلت المرأة بملمة شعرها المتطاير.. ثم قالت:
- كنت أكبر إخوتي.. مات أبي عندما كنت أستاذة لدخول الجامعة، إخوتي الثلاثة في مراحل أدنى.. ولما كانت أُمِّي لا تقوى على متطلبات الحياة
بغيرها فقد غضضت الطرف من إكمال دراستي، وعملت في مصنع للنسيج.. أخرج في الصباح الباكر وأعود في آخر النهار وقد هدني الثوب،
لم يجد الرجل فيما سمع أي شيء جديد، فالحكاية تتكرر عشرات المرات كل يوم.. تناولتها القصص الأدبية وبرامج الإذاعة والأفلام بمزيد من
التضخم حتى صارت بلا لون ولا طعم.
واصلت المرأة:
- كبر إخوتي.. كل واحد منهم نال نصيباً من الحظ.. سافر أخي الكبير للعمل في شركة فرنسية وتزوجت أختي التي تصفرتني برجل أعمال.. أما
أخي الأصغر فأصبح مهندساً معمارياً.
شعر الرجل بالملل وتدم على جمالة المرأة حين استأذنت للجلوس بالقرب منها، إذ تكفيه ساعات الضجر التي يقضيها في الدائرة، وساعات وحدته
في البيت عندما يعود.
تهج صوت المرأة وهي تقول:
- ماتت أُمِّي بالسكتة القلبية قبل عام، ولم يمسك إخوتي.. تفرقوا في حياتهم واجتمعوا بعد مطالبة للمطالبة بنصيبهم من الإرث، البيت الوحيد
الذي تركته لنا، والذي كنت أسكنه وحدي - كل واحد منهم صفعني بطريقته - قالوا إنه واسع وغرفة كثيرة، يمكنك شراء بيت صغير من نصيبك.. أو..
غرفة واحدة تكفيك.
في هذه الأثناء صرخ طفل كان يركض للإمساك بكرة سقطت على وجهه.. هرع الرجل إليه لكن أخته التي تكرهه بقليل كانت الأسرع فساعدته على
النهوض.. وما أن استقام جسمه حتى هاجمها بصفعة على وجهها.. شوهت المرأة وانتابها حالة اضطراب شديد.
حين عاد الرجل إلى محطة الباص كانت المرأة قد غادرت ساجدة ظلها الطويل دون أن تلتفت.. غادرت المكان تاركة خلفها رائحة من عبق الحناء
وزهر القرنفل.. وثمره صوت يتأهى إليه من زوايا المكان.. صوت صمغيات متتالية.. صوت صراخ مكتوم لامرأة كانت تنصص حكايتها بكثير من الحزن.
والمرارة مما.. وثمره صوت يتردد في الأرجاء: يبدو أن العالم مليء بالصمغيات.

(١)

حين يهبك الليل

ليلة البارحة يكون قد مرَّ على ميلادها اثنان وثلاثون عاماً كاملاً... في ذكرى ميلادها العشرين كانت ليبتها تدور في الدار وسط سعادة غامرة بين أهلها وصديقاتها .. وكانت القبيلات وعبارات التهاني تهال عليها مقرونة بأمنيتين اثنتين : التخرج من الجامعة ، وانتظار هتي الأحلام !!

في عيد ميلادها الخامس والعشرين تحققت الأولى لكن الأمنية الثانية ما فتئت تراوح مكانها بشيء من الارتباك الواضح ، فقد تقدّم لها ثلاثة رجال حتى الآن الأول ميسور لكنه بدين ، وبليد متمجرف .. الثاني من مهنتها نفسها لكنه مدمن بارات .. الثالث عسكري ، أحبته لكنها شعرت أنه سوف ينقل تقاليد مهنته إلى البيت !!



عيد ميلادها الثلاثون لم يحم إذ المدينة تميش داخل دائرة مظلمة من ظلام داس وصراخ مفجوع وغارات صاروخية مجنونة !! ليلة البارحة كانت ذكرى ميلادها الثانية والثلاثين .. كانت الرياح عاصفة يرافقتها مطر غزير .. ورعد ينسل بأصابع من نار سماء المدينة !! وكانت سمر الشمعة من النوع المحلي الرديء، خمسة عشر ريالاً .. إذن فرصة، مناسبة لأن تختلي إلى نفسها ، متعلقة بصداغ عفيف، وإن كان جميع من في الدار قد لجأوا إلى أسرته مبيكين.. أسدلت الستائر .. أوقدت شمعة ثبتتها قبالة مرآة خزانة الملابس خلعت ملابسها .. دارت على نفسها ببطاء عدة مرات متخصّصة حفل جسدها وكان هذا لأول مرة في حياتها . فافزعها أن ترى شمار الحقل "وهي تبدو، جلياً قدّ داهمها خراب شنيع" وإن هذا الخراب قد حصل ربما من عدة أشهر أو عدة سنوات من دون أن تدري!! ومن دون دقيقة إبطاء واحدة سرّحت شعرها وجمّلت شفتيها وجنتيها وعينيها .. ثم أطفأت الشمعة وأزاحت الستائر.. فتحت النافذة ووقفت باتجاه الطبيعة الغاضبة، وأسرعت ذراعيها ولو لغراب تائه!

(٢)

وصاصة

منذ شتاء ١٩٩٠ وهو ينقل كيس الميدان الثقيل بفضاظلة! حذاؤه العسكري الذي كان يوماً ما متيناً قد تهرأ فحفظ قدميه هذه المرة من خشونة الأرضة والساحات التي يدور عليها بلا هوادة بقطع من ورق الكرتون! العجيب في أمر هذا المقاتل أنه لا يزال على همته المتمثلة بحمل كيس الميدان والدوران داخل ساحات النقل العام ، وفي كل مرة يهم فيها بالصعود إلى إحدى السيارات الذاهية إلى الشمال أو الوسط أو الجنوب يتراجع في اللحظة الأخيرة ليغيّر وجهة سفره بنحو معاكس تماماً .. وساعة تقفز الساحات من المجلات والجنود هل أقفرت حقاً يوماً ساحات النقل إلى الجبهات؟! يعود إلى مملكته الأثيرة "ساحة الميدان" يرفض المساعدة ويرفض الحديث مثلما يرفض الجلوس أو النظر إلى النساء!!

تجرات ذات مرة وقد روعتني منظره فحدّثته بحزن وعطف عظيمين "يا أخ ، أما أنّ لك أنّ تستريح لقد انتهت الحروب ؟" .. فترس يوجهي ثم هز رأسه المعطر بالتراب، كمن يقول:

"يا لك من ساذج".

ذات مرة وضع يده الحجرية برقة على رأس طفل بيكي .. وحين تطلع الطفل إليه وقد ازداد ذعره تبسم بوجهه . وهي أول وآخر ابتسامة له مثلما هي آخر وجود له في الساحة!! . ووضع داخل يد الطفل شيئاً وأطبّقها عليه بقوة.. كان الطفل ينظر إلى ما أودعه المقاتل الغريب في راحة يده ويبتسم!!.

وحين تصعب الدرب وحيداً.. وقد تجاوزت الطريق المزنزة بشائك الأحلام، تُقل خطاك ثوب الذاكرة الملوقة بسنوات العمر وسط لُهاث يومي، كان يُرذلك فيه البعث عن السراب، أو الحفر في أعماق الشتاء لمدينة جافها النعاس.

ريما كان للقمّة التي حملت بها حافة مدببة مثل مدينة معدنية سكانها بلا عيون في درب النجوم المتألفة في كبد السماء.. حملت اتفالك وقتل ساصد إلى القمّة هناك كان جبل الصلاة بانتظارك، جدارتك الثقيلة تنوء بحملها.. فكرت ان تسمّل الوجوه بماء المطر عليها ترجع نضرة مثل وجه طفل ناغى للتو للحياة، وقفت وحتاً تحل الوجوه مثل بؤدي يضم بين راحتيه خنفة من بخور الآلهة، مداعباً ما بين أصابعك قيثارة أورفيوس العائقة بأنفاس الجوى، وحين داهمك المطر، خرجت مثل حبي تحت شجرة اللوز، يسبقك دمك ثم قلت هنا سأفتح خابية كوزي.

على شاطئ الحلم في جزيرة رودوس سوف أفتح صندوق ذاكرتي.. حيث الأمواج الأثيرية التي تحملني إلى جزيرة ليست كالجزر.. يجمال شواطئها المرجانية.. وأزهار الهمسكس الحمراء.. طواحين الهواء التي تدور فرحة راقصة، تضرب وجه الماء مخرجة ما في أعماقه من أسرار تتشرها على الشاطئ، ريما حملني إليها طائر الرخ.. إذ فجأة وجدتي أسير قرب سور يشبه أسوار القدس وقلمة غافية.. وقفت هناك مندهشة أرقب ما حولي.

حين ظهر قادماً من البعيد كان به وجه غريق يستدر أنفاسه بعدما عث به صخب العمر اللجج.. في عيني حزن أزلي.. مثل ريان أضاع في عرض البحر سفينته، تحدث عن سنوات العمر التي قضتها مفترياً ثم عاد إلى وطنه.. بكى على جذوره التي امتدت في تلال الفرية ثم انسحقت، ليرجع خالي الوفاض، في عيني دمة ترقرقت خجلة وأراها خلف غيوم الحزن حين هاج البحر صاخباً ضارياً الشاطئ بأمواله التي تكسرت تحت أقدامنا..

قلت، يا لأحلامنا الهشة التي تشبه الموج الصاخب في عرض البحر حتى إذا أوغلت في لجة الزمن وتداغت، تحطمت على الشاطئ تاركة خطاً مائلاً ويعض الزيد

حدثني عن مقدمة ابن خلدون وموت الحضارات بعد بلوغ أوجها مثل موج البحر المتكسر.. وحين كادت الشمس تغتفي خلف الأفق.. كان هو يتوارى في الضباب.. لحقت به، لكنه اختفى ثم أشار بأنه سيرجع غداً إلى نفس المكان.

صباحاً أرحل إلى قرية ليندوس ووادي الفراشات، حيث القرية البيضاء ببيوتها الصغيرة.. ونوافذها المطلّة على البحر.. وحمبرها التي تلتل السباح وسط الأزقة الضيقة.. ليطل وجه صبية فرح، أو عجوز ترسم خطوط حيلاتها على الجدران.. هناك ستر وسط غفاه حادي العيس الذي يترنم بالبحان شبه شرقية ويعزف على آلة البزوكي.. يحمل السباح إلى وادي الفراشات، تراقضك ارتال راقصة تشبه ارواحاً هائمة، صوت الخطى.. خفيف الصمت.. تمايل أوراق السرخس.. ثم صوت قطرات الماء المساقطة من الجبل الصواني وأوقف الفناء ثم سألني بلغة أجنبية مكسرة الحروف والمقاطع:

- هل لاحظت شيئاً غريباً هنا؟

- قلت: شدة الحنين والوجد الذي يُبحر السائح في أعماقها.

- فلف زهرة حمره قدمها إلي وحيدة اقتربت منها لأشتم رائحة عبيرها، انطلقت فراشة حلقت في الأفق ثم تسلفت درب الفضاء.

- هل صادفته؟.. سألني..

- من هو...

- الغريب.. غريب الشواطئ..!

- كيف عرفت به؟

صمت ولم يجبني، وفي آخر المشوار قال لي انتظريه غداً قبل المغيب..! شوارع الجزيرة تشبه شرايين قلبي.. صوت البزوكي يرتل لي أيما تهيت.. وجه الفرح يطاردني.. فلفتم من زهر الجزيرة أجعلها حلقت مع طيورها.. هو هدمت روعي على شواطئها.. جدفت في مراكبها وعند المغيب كنت بانتظاره أحصي حبات الرمل على الشاطئ وأهدد أرواح الأسماك العائقة بشباك الصيد.

لم يأت هو بل حضر الموج.. حتى أضمني الانتظار وكان قرص الشمس يعزف في صلواته اليومية في صدر البحر، وقبل أن أمضي لمت صيباً يحمل رسالة في يده ويركض باتجاهي.. القاهي في قفي ثم قال لي لك من الغريب واخترني.. فتحت الرسالة وقرأت: آخر الكلام حكاية الضفدع الذي عاش في بحيرة صغيرة ينعم بمائها حتى داهمه السؤال عما وراءها فتسلق إلى النهر الكبير، فحل مهاجراً حيث النهر الذهبي وتدفق الماء.. وخشخشة أعواد القصب المعاكسة للريح، هناك أطلق نفثته وهفز من الضفة إلى الماء، فرح بالشمس حتى اعتراه الملل، ففكر في الهجرة إلى البحر.. حيث الأعماق الغامضة وصخب الموج.. والأمواج التي راح يتسلقها، حتى غدت تكراراً ملولاً لأيامه، فازرحل إلى المحيط.. عالم الماء الأوسع والأرحب.. الزان غريبة.. دوامات.. وبتع غامضة.. صخب.. سفن مهاجرة.. لحظات متقلبة.. ومتع لا محدودة.. قفز هناك، صلح بتقيق غربي ثم تعرف إلى كل الضفادع المهاجرة والمستوطنة حتى مل وجودها.

وبعد سنوات هاج به الحنين إلى عيبرته.. فقل راجعاً يقطع المسافات صوب تلك البقعة التي كان يسميها الوطن! على ضفة البحيرة.. وتحت الشجرة.. جلس هناك يتأمل بساط أيامه الغابرة... ومسيرة رحلته.. تعاب ثم تأمل في صفة الماء وقال: «هي كذلك ليست إلا ماء.. بهاء».

أردت في دراستي التناص أن أكشف عن الغنى الثقافي الذي يميز القصيدة الحديثة تناولت في كتابي التجارب الشعرية التي أرست مشروع القصيدة الحديثة في سورية



نضال بشارة

أخذت تركّز على بنية النص وعلاقاته الداخلية وبعدهات التي يتألف منها ، حتى لجأت إلى اغتيال كاتب النص أو استيعاده كلياً عند دراسة النص.

أمّا ما يتعلق بالسرقة الأدبية والاقتباس فهما مفهومان مختلفان لأن الاقتباس أو التضمين يدخل في إطار ما يعرف بالتناسل الظاهر أو الشموري ويستوجب الإشارة إليه بهلالين، والنقد العربي القديم لا سيما عند عبد القاهر الجرجاني تحدّث عن ظاهرة السرقة وخضوض نص شعري في نص شعري آخر، واعتبر أن السرقة هي التي يقع فيها الحافس على الحافس ولا

نستطيع أن نعتبر كتاب الناقد مفيد نجم " الأفق والمصدر: قسرات في الشعر السوري المعاصر " الصادر حديثاً عن وزارة الثقافة في دمشق إضافة مهمة للنقد التطبيقي ، هذا الناقد الذي

من خلاله تتوضّع المفاهيم النقدية التي لم تتوطن في ثقافتنا بعد ، هالكتاب قد تناول في فصله الأول ظهور مفهوم التناسل وتعرّيفه وتطوره وآلية عمله وأشكاله ، ثم توقف عند أشكال التناسل في الشعر السوري المعاصر ، وخمن تجربة الشاعر محمد عمران بفصل درس فيه التناسل في شعره. أمّا الفصل الأخرى فقد تناول فيها: التراكب في المستويات الدلالية لرمزية المرأة عند الشاعر علي الجندي، وتجربة المدلية عند الشاعر علي كنعان ، واختتم الكتاب بمقاربة أولية في شعر فايز خضوض.

ممتاز! التفت الناقد مفيد نجم وأجرت معه الحوار التالي:

قراءة مفلوطة

● في البدء لماذا في رأيك قبول التناسل بشيء من السخرية والتي لا تزال تطولوه حتى الآن إلى حد اعتباره أنه لا يختلف عن السرقة الأدبية أو الاقتباس على الرغم من الاختلاف بينهما؟

- لا أظن أن مفهوم التناسل قبول بالسخرية التي تحدّثت عنها ، فهو كغيره من المفاهيم والمناهج النقدية الحديثة جرى التعامل معه بمستويات مختلفة، إذ وقف البعض منه موقفاً سليماً، ووقف البعض الآخر موقفاً إيجابياً، وهكذا هي الحال مع المناهج الأخرى لكن ما يجب التوقف عنده أن استيعاب هذه المناهج وتوطئتها يحتاج إلى وقت نظراً لأن هذه المناهج الغربية مستمدة من ثقافة أخرى وثمة من يقف موقفاً رافضاً لعملية الانفتاح على ثقافة الآخر الغربي، ويطلب بنظرية نقدية غربية بديلة. الميم في القضية أن الموقف السلبي والمتشكك بنظرية التناسل ينطلق من قراءة مفلوطة، أو رؤية ضيقة إلى هذه النظرية، فالتناسل هو جزء من الأسس النظرية لفهم النص، والمغرب قديماً كانوا يقدّرون أن لكل شاعر شيطاناً خاصاً به، لكن هذه الرؤية الميتافيزيقية سقطت مع ظهور الاتجاهات النقدية الحديثة وعلم اللغة التي

أعتقد أن من الصعوبة تبين السرقة من التناسل خاصة وأن التناسل يجب أن لا يقوم على أساس إعادة الإنتاج، بل على مفهوم الإنتاجية كما أشارت جوليا كريستيفا إلى ذلك في حديثها عن التناسل، وأخيراً يمكن القول إن من أسباب ضبابية المصطلح وعدم دقته العلمية هو التباين في التعاريف والأراء المقترحة من قبل أصحاب هذا الاتجاه وهو ما دفع كريستيفا في مرحلة لاحقة إلى التخلي عن هذا المصطلح واستبداله بمصطلح آخر.

فاعلية النقد الحديث

● ما قوّمته في قراءة في تجارب (محمد) عمران، علي الجندي، علي كنعان، فايز خضوض) يؤكد أنها تجارب غنية ولا تزال تفتح المجال للنقد لإضافتها، دون أن أفعل أهمية تجارب أخرى ملاحظة لها أو لاحقة. هل جاء اختيارك لها لتصحيح بعض الرؤى النقدية التي كتبت عنها، لأنها لم تصف نقدياً بعد؟

- تتجلى فاعلية النقد الحديث في قدرته على تقديم قراءات جديدة، واكتشاف أبعاد ومستويات جديدة في النصوص القديمة، وطلما إن النظريات الجديدة تمتلك مفاهيم وأدوات ورؤية جديدة إلى بنية النص، وآليات اشتغاله وتشكله وإلى العلاقة المتفرّضة بين منتج النص، والنص، والمتلقي، فإن فاعلية هذه المناهج تتجلى في كنهية التعامل مع النص.

لا شك أن مبرر أي جهد نقدي هو تقديم قراءة جديدة، وإغناء الممارسة النقدية وتوسيع فضاءاتها، وتأكيد فاعليتها، والتجارب الشعرية التي تناولتها في كتابي تمثل أهم تجارب ما عرف بجعل المستفيدين في الشعر السوري الحديث، وهو الجيل الذي تولّى مهمة إرساء مشروع قصيدة الحداثة، ولذلك فإن مهمته تأتي من خلال هذا الدور التاريخي، والثقافي / الجمالي، وعندما بدأت بدراسة عدد من تجارب هذا الجيل لم يكن اختياري نابهاً من كون هذه التجارب هي الأشهر في الشعر السوري المعاصر بل بدأت بها لأنها التجارب التي أرست مشروع القصيدة الحديثة، وهي جزء من مشروع نقدي سوف أعمل على استكمالها في مرحلة لاحقة عبر دراسة التناسل في تجارب الأجيال التالية. ولقد رأيت بعض الشعراء الشباب في هذا الاختيار تكريساً لتجارب جرى تكريسها من قبل، وقد أثار هذا الموقف استغرابي لأن جل الدراسات السابقة وهي دراسات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة تعاملت مع هذه التجارب من منظور القراءة الأيديولوجية، ولذلك كان من الضروري إعادة قراءة هذه التجارب في ضوء منهج مختلف أكثر علمية وتركيزاً على النص، وما أردت أن أكشف عنه، لا سيما في دراستي التناسل، هو الغنى الثقافي الذي بات يميز القصيدة الحديثة، والمرجعيات النصية السائدة



انتي تتداخل في سنج النص الجديد .

الاعتماد على التعقيد

● تحدثت عن أساليبك في الالتفات والتدخل النصي، واستخدمت في الحديث عن الأسلوب الخفي ثلاث تسميات واحدة بحسب باختين والثانية بحسب كريستيفا والثالثة بحسب جيني، فربباً قارئها يقول ما الذي يجب أن نتمسكه؟ وقد نقول، في جديد نخل في دوامة عدم الدقة في استخدام المصطلحات والاستعراض لها هو توضيحها؟

- عند الحديث عن التناص لا بد من الإشارة إلى مصادره الأساسية كما جاء فيها، لكي يكون القارئ رؤية شاملة لمفهوم التناص وآليات عمله، وشكاليه، وكان لا بد أولاً من الحديث عن التناص عند رائدة هذا الاتجاه كريستيفا "التي ميزت بين ثلاثة أنواع منه هي النفسي الكلي، والنفسي المتوازي، والنفسي الجزئي، لم تحدث عن أنواعه الثلاثة عند جيني (التحويل والتحقيق والخرق)، لكنني في مرحلة لاحقة عدت وبيّنت نوع التناص الذي اعتمدته وهو منهج جيني في تحديد أساليب التناص، بالإضافة إلى تقسيمه باختين الثلاثي، إلا أن تقسيمه باختين كما هو معروف ينطبق على الرواية، وليس على الشعر وقد استخدمه هو في هذا المجال. إن الإشارة إلى تحديد باختين لأساليب التناص، هي من قبيل التصرّف بأساليب الاستخدام المختلفة لأليات عمل التناص وفي أكثر من جنس أدبي، ومن أجل إبراز تقاطع المنهجين عند باختين وجيني على هذا الصعيد، وليس هناك أي خروج على عمليّة المصطلح، واستخدامه، كما أن ليس هناك أية رغبة في الاستعراض خاصة وأنني حاولت جاهداً في استخدام المفاهيم والمصطلحات الالتماع على التعميد وحشد المصطلحات، وحاولت جاهداً أن أقدم المصطلح مترافقاً مع أمثلة توضيحية تزيل أي لبس حول معناه، أو طريقة استخدامه رغم أن المناهج النقدية الحديثة تشك من أمرين اثنين هما صعوبة ضبط المصطلح نظراً لتعدد التيارات والاتجاهات داخل كل نظرية، وثاني عمليّة الترجمة والاختلاف على المعنى الدلالي للمصطلح تزيد من هذه المشكلة تعقيداً.

● وجدت في دراستك للتناص في شعر محمد عمران أن عمران في إحدى النصوص يتناص مع الرمزية التي يمثلها لطر في قصيدة الصبا، كما يتناص مع الرؤية الشعرية للصبا وإن اختلفت الصياغة الشعرية والاشتغال على هذه الرمزية في قول الصبا، والسؤال، إلى أي مدى تجد أن مثل هذا التناص يعدّ سليماً على

إنني سأشير إلى النصين معاً لأن النص القرآني أقام تناصه مع النص التوراتي.

وأنا أرى أن الشاعر عمران تأثر كثيراً بتجربة نبرودا، ويمكن هنا أن أشير إلى أن ديوان (الملاجع) قد جاء تحت تأثير تفني نبرودا بموهبته، صحيح ما تشير إليه أن عشقاً في التراث الأسطوري العربي القديم اتخذت أكثر من دلالة رمزية، إلا أن مضمون الرؤية إلى المرأة عند الشاعر عمران هي التي حددت تقاطع رؤيته إلى المرأة مع رؤية نبرودا الذي مجّد المرأة بمكانتها الحميمية والمعنوية، ووحد رمزيتها مع رمزية الطبيعة، ولم أنس - كما تعرف - في دراستي للتناص في شعر عمران أن أخصص حيزاً لدراسة التناص الأسطوري في شعره، لا سيما تناصه مع ملحمة جلجامش، خصوصاً عندما يتحدث عن معنى الخلود والبقاء الذي روع الإنسان وما زال، وجعل وعيه الوجودي يعكس رعب الإنسان من شره الوجودي.

● ملأاً يعني بالنسبة لك أن يكون نصاً شعرياً لشاعر ما ثرياً بكل أشكال وأساليب التناص؟

- ورد في كتب التراث أن شاعراً مبتدئاً جاء إلى شاعر معروف يطلب منه أن يعلمه نظم الشعر، فقال له الشاعر المعروف انصرف وأقرأ ما تستطيع من الشعر، ثم انصه. ولعل هذه الحكاية تظهر جيداً وعي الشاعر العربي القديم الأولي بمفهوم التناص، فالدربة وتدريب النفس على نظم الشعر أمر أساسي في تعلم فن الشعر، لكن ما يكون النص خفياً من أشكال التناص المختلفة، فهذا يوقع النص في تشتت وغياب الوحدة، وينبغي إلى حد ما حضور المؤلف الإبداعي، ونحن نعرف أن الشاعر "البهوت" استخدم أكثر من خمسة وثلاثين كتاباً وست لغات غير الإنجليزية في قصيدته (الأرض الخراب) لكن البهوت كان يتمتع بموهبة كبيرة، ساهمت في تمثّل واستيعاب تلك النصوص في إطار الرؤية (السفينة) أي استمادة البهوت من غربة الإنسان وضياعه في مجتمع الحضارة الحديثة.

● هل يمكننا اعتبار التناص القرآني، تماثلاً لا اختلاف، ومعنى آخر نتاجاً وليس إبداعاً؟

- خضع النص القرآني كغيره من النصوص الأخرى للتوظيف والتحويل والامتصاص داخل النظم الشعري المعاصر، وفي دراسة التناص في الشعر العمري المعاصر (تجربة شعراء المستنبات) والتناص في شعر محمد عمران خصصت حيزاً خاصاً بدراسة أنواع التناص القرآني، وكأنك تسميت يا صديقي هذا الحيز،

تجربة عمران الإبداعية، وعلى تجربة كل شاعر ترد لديه مثل هذه التناصات؟

- في دراستي للتناص في شعر الشاعر الراتب محمد عمران استخدمت تمييز نوع التناص الموقف كقولني "أقام تناصه مع..." وهذا يدل على أن الشاعر واع لعملية التناص التي يقوم بها وذكر النص الجديد للشاعر، والنص السابق الذي أقام تناصه معه وتركزت للقارئ أن يكشف نوع التناص الحاصل، إن اعتماد هذا الأسلوب لا يعني تهريي من إبداعه، بل تركت للقارئ أن يشاركني في بلورة هذا الرأي، لأن الشاعر عمران في هذه التناصات لم يحم سوى بتعديل طفيف على بنى النصوص السابقة، وهناك نص لم أشر إليه، بل هما نصان شعرين يبدو فيهما تأثير الواضع قصيدة (أحمد الزعتر) للشاعر محمود درويش، فهو يستخدم حتى اسم محمد بدلاً من أحمد، وهناك نصان هما أقل قيمة إبداعية من نص درويش، ولا أدري لماذا لجأ الشاعر عمران إلى هذا (التناص) المباشر والصريح في هذين النصين؟

تأثر عمران بنبرودا

● وجدت أيضاً أن عمران قد تماثل خطأً الشاعر نبرودا، الذي مجّد المرأة الصبا موحياً بينها وبين الطبيعة وعناصر الحب والجمال فيها. لكن ليس الأرجح هو تماثل عمران مع الرؤية الأسطورية للمرأة في حضاراتها القديمة، فمشتغل بأسمائها المتعددة لا تزال رمزاً للحب والخصب والجمال والموت؟

- سؤالك هنا يقودني إلى قضية مهمة في موضوع التناص لا سيما في الشعر العربي المعاصر، فعلى سبيل المثال هناك قصة يوسف قد وردت في القرآن، وقبل ذلك وردت في التوراة فأين ومع أي النصين نقول إن الشاعر في استخدامه لرمزية يوسف قد أقام تناصاً؟ لقد أشرت إلى هذه القضية عند حديثي عن التناص في الشعر العمري المعاصر، وقلت

وأولسرت أن هناك من لجأ إلى الاقتباس والتضمين، ومن لجأ إلى التحويل باستخدام المعنى الثغراتي للتعبير عن حالات جديدة، وهناك من استخدم بعض الكلمات التي تدل على مرجعية الآية القرآنية المولفة في سياق القول الشعري.

ملاد راج التناص كآلية لقراءة الشعر أكثر من غيره من الأجناس الأدبية؟

– التناص آلية موجودة داخل أنواع الكتابة المختلفة من مسرح ورواية وقصة، وحتى في الفنون الأخرى، ولعل انفتاح الفنون المختلفة على بعضها البعض، وكذلك انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها البعض واستخدام أدواتها وتقنياتها في شكل واضح من أشكال التناص، والتناص كما أشرت في الكتاب متصور الأشكال والمصادر والآليات، حكم هي الأعمال المسرحية والقصصية التي عاجلت فكرة صراع الخير والشر في الحياة، وتم هي الأعمال الفنية والأدبية التي تناولت موضوع الثنائيات إلى العالم والوجود، فالتناص قد يكون في الفكرة، أو الرؤية أو المفردات أو الصورة أو الإيقاع... وهذا يعني أن هناك طيفاً واسعاً من أشكال التناص التي قد تحدث بين نص وآخر، ولكن تركيزت دراسات التناص في مجال الشعر لأن الشعر الشعري أضفى مجالاً واسعاً للتداخل النصي، لا سيما بعد اتجاهه نحو الاستفادة من الأجناس الأدبية، إضافة إلى أن السبب الحديث بات يوصف بالتلفزيون بسبب غشاء الشاشات واستخدامه الأوسع للأساطير والمرجعيات الدينية والتراثية، ومحاولته إعادة توظيفها جمالياً ودلالياً في النص الشعري الجديد.

ثنائية التمجيد والتبذير في دراسة لرمزية المرأة

– اعتبرت في ختام دراستي لرمزية المرأة في شعر علي الجندبي أن اختيار الشاعر للرمزية أصبحت مع المرأة التي رحل معها من معشوق، يدل على المعنى الخاص الذي تمتلئه المرأة في حياته ووجوده، والمسؤول: إلى أي مدى يمكن أن نجد دلالة تؤكد ما ذهبت إليه في دراستي في ضوء تكرار زيجات الشاعر الجندبي، وفي ضوء صغر سن تلك الزوجة التي اختار العزلة معها، أي عدم رغبته الشاعر في رؤية جسد المرأة متراًهلاً بل العكس رغبته فيها؟

– كما تعلم حاولت في دراستي لرمزية المرأة في شعر علي الجندبي أن أكشف عن بنية التناقض في رؤية الشاعر إلى المرأة، وهي رؤية كما بيّنت تدرج في إطار ثنائية التمجيد والتبذير، وهي الثنائية التي تميز الفكر الشرقي عموماً في رؤيته إلى العالم والحياة، وقد حاولت أن أوضح حضور البعد الثقافي الشرقي الديني والأسطوري في تشكيل هذه

الصورة للمرأة عند الشاعر، أمّا في ما يتعلق بزيجات الشاعر فهي تدرج في إطار بحث الشاعر المجنون عن مملكة الأسرار وعن المعاني الرمزية الخاصة التي ينطوي عليها عالم المرأة الحميمي، ولو حاولنا أن نتقصى المفردات التي يتكرر استخدامها في قصائد الشاعر لوجدنا أنها تشكل حقلاً دلالياً واسعاً يخلل بلنمائي الحميمية والشهوانية التي تمتلئها المرأة عنده.

كان الشاعر الجندبي في زيجاته المتكررة مُتعباً للمرأة وهي التي كانت تنهي العلاقة معه، وعندما أدرك استحالة العيش بالطريقة التي كان عليها قرر أن ينسحب بعيداً، ويعيش عزله مع المرأة التي أراد، ولم يكن هذا الاختيار كما أرى يبرح من مضمون علاقة الشاعر مع المرأة والدوافع العميقة والأشعورية التي تتحكم بها، وليس لذلك علاقة بمدى فتوة جسد المرأة، أو عدم فتوته، إذ أن هذه العلاقة شكّلت بداية مرحلة تحول في حياة عاشها وتجلّت على أكثر من مستوى وحالة، تؤكد حقيقة رؤية الشاعر إلى المرأة، وعلاقته معها.

تطرق أيضاً في دراستك إلى التراكيب في المستويات الدلالية لرمزية المرأة / الوطن التي شاعت في الخطاب الشعري، للمصنف لجبل المستنير. كيف ترى استمرار هذا التراكيب في نتاجات بعض الشعراء الجدد؟

– بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ لم يعد الشاعر قادراً على التفتي البهيمية أو المرأة عموماً، لأن الهزيمة المنسية التي ولدتها الهزيمة والأثار النفسية العميقة لها جعلت من غير الممكن أن يتحدث عن الحب والمرأة في الوقت الذي استبهرت فيه الأرض، وانصمت مأساة الإنسان العربي وجعدي وسياسياً ولذلك قرر الشاعر أن يضي صوتاً أثناء وأن يتكلم بصوت الجماعة، خاصة وأن شعراء تلك المرحلة اعتبروا أنفسهم مسئولين عن الهزيمة لأنهم ظلوا يمشرون بالعدو القادم الذي تكشف عن هذه النتيجة بالعد.

لقد وجد شعراء المستنيريات في الشعر العالمي الذي كتبه شعراء معروفون لاسيما شعر لويس أراغون ما يفتحهم هذا الغنى في رمزية المرأة، وقد أشرت في دراستي إلى هذا التناص على صعيد تناص الرؤية والأفكار، فراحوا يستخدمون في قصائدهم رمزية المرأة / الأرض / الوطن، وأصبح الحديث عن إحدى هذه الدلالات استمساخاً للدلالاتين الآخرين. ومن الصعب في تلك المرحلة أن تجد شاعراً يتحدث عن المرأة أو الوطن خارج حدود هذه الرؤية، أو هذا التراكيب، في المستويات الدلالية لرمزية المرأة. أمّا أن يستمر هذا الاستخدام لرمزية المرأة فإنه يعني أن الشاعر الجديد يعيد إنتاج ما

سبق إنتاجه من دون أن يتطور أو يبدل في هذه الرؤية بحيث يقع في التكرار والنمطية والتقليد، والشعر الحديث يقوم في رؤيته الحدائلي على التجاوز المستمر، وتحقيق الإضافة باعتبار ذلك علامة على الإبداع والتجديد والتحول في الوعي الجمالي والرؤية الشعرية، ولأسف فإن بعض الشعراء ما زالوا ينامتوا مع المرأة بالرؤية الجمالية والفكرية السائدة، وكأنها قيم ومفاهيم مغلقة.

هيمنة الأيديولوجي

– أشرت في مقارنتك للخطاب الشعري عند هازن خضور إلى أنه ينطلق من الدور النبوي للشعر، فهل تعتقد أن ثمة دوراً نبوياً للشعر عموماً؟

– لاشك أن الدور النبوي أو الرسولي للشاعر قد شاعت في مرحلة الفكر الأيديولوجي والسياسي، ومن يقرأ الشعر العربي المعاصر في مرحلتي الخمسينيات والستينيات يلاحظ أن شعر تلك المرحلة كان محكوماً بهذه الرؤية، وما عزز هذه الرؤية هذا الفهم الخاص لدور الشاعر والشعر عند شاعر مثل هازن خضور هو هذا الإحساس "الألوني" بالذكورة والذي عبّر عنه في شعره، وكانت تجرّبه السياسية انعكاساً واضعاً له، وقد توحّد في شعر خضور الموقف والرؤية لتستفيد من إيماحه بالدور الرسولي للشاعر من جهة، وتعبيراً عن روح رجولية عالية الإيقاع. إن هذه الرؤية قد تراجعت مع تراجع شاعلية الرؤية الشعرية السابقة خصوصاً بعد ظهور تجارب قصيدة النثر والقصيدة المختلطة بالتماسيل اليومية البسيطة، والغفوية، ولم يكن هذا التحول في الوعي والرؤية بمسبباً عن تحولات الواقع السياسي وتراجع حضور السياسي في الخطاب الشعري المعاصر، وإدراك الشاعر عجزه عن أداء هذا الدور في واقع كان يؤدي فيه دور شاهد الزور من حيث لا يدري، كما أن هذا التحول ترافق مع النظريات الأدبية الجديدة التي باتت تركز على الشعر أكثر من اهتمامها بصاحب النص ومتجته، وهي هذا السياق من الصعب الحديث الآن عن أي دور نبوي للشعر رغم علو نبرة الاحتجاج التي يديها على ضالعات القيم الأصلية والجمال والحرية في عالم يزداد توحشاً واغتراباً ونزعة استهلاك وانغلاقاً على الذات، وهو ما يجعل من الشعر الضمير اليفظ للإنسان والحارس لمعاني الجمال والخير والحب في هذا العالم المتهور بالتشطفي والخوف واغتيل الروح.

بين حارة الغيبة والذات وهم الواقع

الفن هو المجال الوحيد الذي تصان فيه كل قوة الأفكار إلى يومنا هذا. ففي الفن فقط يحدث للإنسان، المصعب برغباته، أن يحقق شيئاً شبيهاً بالإشباع، ويفضل التوهم الفني، تولد هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها، كأن الأمر يتعلق بشيء من الواقع، لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارئ الفنان بالساحر.

سيجموند فرويد، الطوطم والتابو ص ١٠٦

مدخل

ليست القصة النفسية التي تحتفي بال شخصية المصائب والمأزومة والتي تعاني من تشوهات وانفصامات في تركيبها العامة ولادة القرن العشرين، إنما هي نوع من الإبداع المتوازن في بصيرته وهواجسه، والمتخلف في دروب الذات النفسية شكلاً ومضموناً، بزل حضوره منذ وقت طويل في العديد من الأعمال السرديّة المألية. إلا أنه يمكننا أن نقسم هذا النوع من الفن إلى قسمين بارزين، القسم الأول وهي القصة قبل "فرويد" - العالم النفسي الشهير الذي استطاع بمهمة توظيف علم النفس التحليلي داخل الآثار الأدبية وتحليلها التحليل النفسي الواقعي من خلال الملاحظات الدقيقة لسلوك الشخصية وتصرفاتها تجاه الأحداث، والقسم الثاني هو القصة بعد ظهور "فرويد" - ومن جاء من بعده أمثال يونج وغيرهم من العلماء الذين اتكأوا على الآثار الأدبية بالفحص والتحليل النفسي للشخص - بعد التفرغ الكبير الذي طرأ على علم النفس التحليلي - من خلال التفنن داخل أغوار ونوازع النفس البشرية ومحاولة تفسير تصرفاتها وسلوكها الخاص بالاعتماد على المعرفة بالأحوال العقلية والنفسية التي وضعها عليها الكاتب، ذلك أن الأدب والتحليل النفسي يقران الإنسان ويجسدان العمق النفسي داخل حياته الخاصة والعامة. ولعل الرواية المألية كانت هي المهاد الأول الذي ظهر فيه هذا النوع من الكتابة الروائية على يد فيكتور ديستوفسكي وجيمس جويس وفرانز كافكا وفرجينيا وولف والديوس هكسلي ودافيد هيريت لورانس وغيرهم من الكتاب. كما أن السرد العربي المعاصر اهتم أيضاً بهذا

المنحى السري الخاص حيث قدم المقادير رافعة الرواية "سارة" مجسداً فيها عناصر الشكل والضياع وسوء الظن المطيلي والمتطفلة في شخصية "همام" التي كانت حواسه كلها متجهة ناحية هواجسه الخاصة بسوء الظن والشك، وقدم نجيب محفوظ أيضاً في روايته "السراب" رؤية خاصة للشخصية النفسية المعقدة من خلال عقدة أوديب، تلك التجربة الإنسانية المبررة عن هواجس الذات تجاه النفس وتجاه العالم من خلال شخصية "كامل رؤية لاظ" الذي عيش الخوف والجفاف في أركان نفسه وتركه مريضاً بين الحياة والموت وعندما شفي ألقى نفسه متجهاً بكامل كيانه إلى الله يتوحد مع أوامره ونواهيه، كما قدم العديد من الكتاب هذا المنحى السيكولوجي الذاتي في بعض أعمالهم الروائية والقصصية، ولعل آخر من تناول هذا الموضوع الشائك المعقد في الرواية العربية المعاصرة هو الروائي محمد الجمل في روايته "غيوبة بدون جنون" ٢٠٠٤.

في هذا النص يقتحم محمد الجمل الأبعاد النفسية للإنسان المصعب بالآثار، التائه وسط دوامة من الشكل والريبة في كل شيء حوله، المصاب بعالة انفصامية هي خليط من الواقع والوهم، وممزج من العبقريّة والهواجس المدمرة، تعيش هذه الشخصية المتناقضة مع نفسها ومع الآخرين حالة من عدم التوازن مع الذات والمجتمع المحيط بها، حتى تصل الأمور بها إلى محاولة إيذاء نفسها، وإيذاء من حولها حتى من هم أقرب الناس إليها. ويبدو من هواجس هذه الشخصية أن النص بأكمله قد يبدو أنه منقول من عقل بطل القصة

واقعه الخاص، كما أدرك الكاتب أن عليه من أجل أن يخلق صورة تخيلية للشخصية الذهني لأحوال الشخصية، أن يوهم القارئ بأن الخواطر المشوشة ترد إلى ذهن بطله كيفما اتفق وهي أي لحظة يقفز فيها الشكل والريبة إلى لحظة الأزمة التي يجسدها الموقف على مستوى الواقع تحت التأثير العميق لمعامل عديدة منها تاريخ الأسرة وجذورها القديمة، وممارسات الجد والأب، والحالة التي أصبحت عليها الأسرة بعد أن طرأ عليها العديد من عوامل التفهير الاجتماعي والمصري، وعلى الرغم من ذلك تمارس الشخصية حياتها الطبيعية في تلقائية وعفوية، ويبحث عن حل لذاتها المأزومة من خلال العمل ومحاولة استثمار امكانياتها العقلية ذات الطبيعة المألية والمكتسبة بالمران والتعليم، وهو في ذلك يذهب إلى تجسيد استلاب الواقع في نسج النص بكل ما يحمل هذا المعنى من تحولات في الشخصية المأزومة المعقدة التي تظهر إلى الحياة بنظائر أسود خاص من خلال العديد من الهواجس المتواجدة معها على مستوى حالتها المرضية، وواقعها المأزوم، ولكنها في تأويلها وتفسيرها الخاص لهذا الواقع يشطح خيالها الخصب إلى عوامل الأداة لكل ما يحيط به من شخصيات مهما



والاستغلال، وهي أمور جعلته يعلق على نفسه ذاتها ويتوقع داخلها، ومنذ هذه اللحظة بدأ مرحلة من التوجس والترقب والخوف بل ومحاولة الانتقام أيضا من يحاولون الاقتراب من مناطق معينة في حياته، خاصة ما هو مرتبط بجذور العائلة ومكاسبها الخاصة، فهو منفصل جسديا عن زوجته "جيرمين"، وعلاقته بأبيه كانت تسير من سيئ إلى أسوأ، إذ أن جوهر الصراع في هذه المنطقة من النفس يتمثل في الشخص الذي يمارس ضد القوى المتسلطة عليه والتي قد تعوق نموه وحرية، وربما تجسدت هذه القوى في نطاق الأسرة في شخص الأب أكثر من أي شخص آخر، ويشير فرويد بأن الصراع قد ينشأ بين

قريت أو بعدت، ومهما كانت معقوليتها، إن هذه الحالة المرضية التي يتصور حولها النص والتي حاول الكاتب إضاعة سطورها من خلال المقدمة خاصة ما تحدث عنه العالم النفسي "يونج" بقوله: "إن المصاب بهذا المرض يحمل عقلي في جسد واحد، عقلاً يحاول أن يمثل اللواق ويتكيف معه، وعقلاً يهرب من الشعور بالعجز والقصور، والنزوع غير المبرر للمعارضة والتحدى الكاذب فيقع فريسة وسالوس وهواجس وشكوك وضلالات، تكشف عن عدم رضاه عن نفسه وعجزه عن التواصل مع الآخرين". (١).

ويحاول محمد الجمل في هذا النص التفتل والفوس داخل شخصية "رافت" - الشخصية المحورية للنص - وتحليل نوازع الانقسام الحادث له نتيجة لوجود واقع عميقة للسلوك الإنساني لديه خاصة في أغوار نفسه ودروبها ودهاليزها المعقدة، كونها عنده مسببات نفسية حدثت له في الصغر نتيجة للوضع الاجتماعي للأسرة وما صاحبها من تحولات حتمية خاصة فرضتها طبيعة الحياة التي عاشها الأب قبل الثروة وما بعدها، كما أن هذه المسببات أيضا كانت مزيجا من مقدة أوديب الكبرى، والشعور بالاضطهاد، والدونية الاجتماعية نتيجة لعمالة والده للأسرة كلها خاصة أمه واضطهادها لها في بداية حياتها أيضا كانت ربما تجسدت وتكونت وتشكلت هذه العقد تحت عوامل ضغط عنيفة على الطفل "رافت" منذ حداثة سنه، ويمرور الزمن تضخم وتورمت مشكلته النفسية، واصطلحت مشاعره وهواجسه في مرحلة الصبا والمراهقة بمؤثرات داخلية وخارجية كونت لديه عقدا نفسية ظاهرة وخفية، مما زاد من حماسيته تجاه الآخرين وجعلته دائما ما يشك ويظن في كل شيء حوله، وانقسمت شخصيته إلى شخصيتين متناقضتين إحداهما سوية تحاول أن تجد لنفسها مكانا على مستوى الواقع، والأخرى شخصية مختلفة تماما، مشرطة في حماسيتها تحاول أن تدرك نفسها صدمات المشاعر والهواجس التي تكونت داخلها نتيجة عقدا الاضطهاد والخوف والقلق التي ترسبت بفعل الصدام مع عوامل كثيرة لظهر والتسلط والقمع الذي عاني منها في سني حياته الأولى، ولعل حالته تقاربت شيئا فشيئا خاصة عندما كان يبحث عن مدينته الفاضلة داخل الواقع المحيط به، ولكنه لم يجد سوى مدينة مزيفة فاسدة يؤلفها الزيف والانحلال

والفوضى وإهمال العلاج في بعض الأحيان خاصة الكيمائي منه، كما أن ثمة صراعا خفيا كان ينشب أحيانا بين ذاته وبين الظروف المحيطة به خاصة تاريخ أسرته الذي استطاع أن يتتبع جذورها الأصلية ليعرف منه هذه السمات الحسية المتواجدة في بشرة الأسرة وبنيتها الجسدية، العمون والزرقاء والشعر الأصفر والبشرة الجاهمة المساء وهي أمور كانت تقض مضاجعه لاعتقاده بأنها علامة من علامات الزيف والاستغلال، وأصحاب هذه الجينات لا يتمتعون بأي نوع من الانتماءات للواقع المميش للمجتمع، لذا كان "رافت" يرفض أن يمتلك هذه السمات، ويمتنع عن التعامل معهم، وهو يقف من أصحاب هذه الجذور العرقية القريبة موقف المستريب، انطلاقا من عدم انتماء الأصول الاستيطانية لهم إلى شيء، خاصة ما يرتبط بأفراد الأسرة من جوانب خفية يحاول الكشف عنها بأي طريقة، فالنفسية والمصلحة تحكم العلاقات بين كل أفراد الأسرة منذ مرحلة الجنود الذين جاؤوا مع محمد علي باشا أثناء وفادته مصر بعد الحملة الفرنسية، والتداعيات التي مرت به أحوال الأسرة منذ هذا الوقت حتى وصول الحال بها إلى ما هي عليه خاصة بالنسبة لوالده الذي تحول تحولا كاملا بعد قيام الثورة، من النقيض إلى النقيض على أتراعنتاله وسجنه، وعندما أخرج عنه كان قد تحول إلى حالة من عدم الانتماء تجاه كل شيء بل إنه أصبح مرشدا للسلطة يكتب لها التقارير عن

الأب وأبنته في بعض الأحيان، هالاب يحاول في مرحلة من المراحل السنية المحددة والتي تكون قريبة من الشيخوخة إبعاد أبنته وسيلة قوته انطلاقا من استمرارية سلطته على الأسرة كلها، والأبن في هذه الحالة قد يضطر إلى قتل أبيه كما حدث مع أوديب كما يظفر بعقده في الوجود، وعندما مرض الأب وبلل الأخ الأكبر "شهاب" محل الأب وحاول سلب رافت حقه في الحياة، فغزى الصراع إلى ذروته فحاول رافت قتل أخيه شهاب وسولت له نفسه ذلك، ذلك أن علاقته بأخيه كانت تكاد تكون شيء متوقفة ومقلومة، فقد كان يشعر تجاهه بنوع من الكراهية لإستثثاره بكل شيء منذ الصغر خاصة رعاية الأبيوين، وعندما علم رافت بقيامه ببيع الفيللا موروث العائلة، ووطنها وحياتها ورمزها الباقى دون أخذ مشورته، حاول قتله، لقد كانت الحالة المرضية لرافت ترقب الجميع، وإن كان يبدو في بعض المواقف وكأنه في حالة عقلية وذهنية منظمة ونشطة وهو ما نستطيع أن نلاحظه بسهولة من خلال تعامله مع بعض أفراد أسرته في بعض الأحيان، وأيضا في تعامله مع بعض زملاء العمل لحظات إثبات الذات، بل إنه كان أحيانا يستجيب لمراحل العلاج حتى يثبت لمن حوله أنه إنسان طبيعي للفكايبة، إن هذا التناقض الذي تظهر به شخصية "رافت" في سنج النص هو محور التنازع بين حالته السلبية والأيجابية في تعامله مع المجتمع في البيت والعمل، وهو ما انعكس أيضا على نزوعه إلى العزلة

الأصدقاء وغير الأصدقاء : كان أبي ثوريا قديما .. اعتقلته الإنجليز أثناء أحداث انقلاب عام ١٩٥٠ .. اعتقلته الثورة أثناء مظاهرات ١٩٥٤ .. عندما ضاق به الحال تلقته ضابط المباحث مرسي ليصبح عميلا للنظام. انقلب على ثوريته وأصبح يعمل لحساب نفسه .. أصبح عميلا مزدوجا، يعمل لحساب السلطة، ولحساب الشركات الأمريكية الثلاث التي عمل بها " (٢).

لذا كانت شكوكي رافقت وتمرده يأخذها بعيدا تجاه بئته عن الانتماءات الحقيقية للأسرة منذ أن تزوج جده الأول من فتاة رائدة الجمال لها أصول تركية، وأوربا كل أرضه وعقاراته حتى وصل الميراث إلى الخمينيين فدأنا التي ورثها الجد الأخير الذي تزوج هو الآخر من فتاة تصف نفسه بضممة وعشرين عاما احتكرت الأمان لأنبائها التسعة، وتبتعد الأرض عن ماهر الأب هترة من الزمن، حتى تنجب الأم أن تعيد شراء هذه الفتاة في منطقة كفر عبده وإعادتها إلى محيط الأسرة مرة أخرى من بعد بدأت عقدة رافقت وتشكل وتنتمي تجاه العنصر التركي الذي يعتقد أنه أس البلاء في الأسرة على المستوى الخاص والعلم، لذا فإنه انفصل عن زوجته حميدا بسبب اعتقاده أنها لم تبق له بأصولها التركية، كما كان يحقد على " شافكي " زوجة أخيه شهاب لنفس السبب، كما أنه شعر بأن انتماؤه إلى الأرض الرموز لها بهذه الانتماءات عليها ميراث الأسرة هو كل حياته، ولعل الواقع الرمزي لهذا الميراث هو الذي دفعه إلى التمسك به واللجوء إلى كافة الوسائل للمحافظة عليه لأهميته التاريخية والأصنامية والإنسانية، ولعل أيضا عملية اكتشاف أفكار رافقت، وتمرده على كل من حوله، ووقوفه أمام كل من يحاولون استلاب واقعهم حول هدم الفيللا وإقامة " صول " مكانها هو الذي جعله يتفق موقفا صلبا، من خلال تمسكه بمنطقه الخاص تجاه رفض كل أصنام الزيف والتهرؤ التي يقوم بها نفر مستقل من أصدقاء الأسرة ولا شك أن صلاته وإصراره العنيف على مواجهة هذا الموقف الرامي إلى عدم موافقته على هدم الفيللا وإقامة هذا المشروع عليها هي التي كانت تدعم سلوكياته تجاه الآخرين الذين يحاولون مهادنته بكل الوسائل لحاجة في نفوسهم، ولأشك أن شخصيته في النص تلقى موقف الناقص والباحث عن وسيلة للخروج إلى حيز الحرية بعيدا عن هذه الشبكة المنكبوتية الهائلة التي كانت تحاك خيوطها حوله : " أنها حساسية

عظمى، أنها كناية عن شبكة عنكبوتية هائلة ضمت خيوطها من نفس الخيوط الحرة المعلقة في حجرة الوصي، تقتبس في نصيبتها كل ذرة يحملها الهواء، أنها جوهر الزمن بالذات، وعندما يكون الزمن تخليا وأكثر من ذلك عندما يصفد أن يكون صاحبه عبقريا فإنه يستمتع أضال نامات الحياة وسكتاتها، ويعجل خلجات الريح بالذات إلى مكان يستمتع بها ولا شك أن لمة قطاعات ملهفة في رافقت وسط مهب الريح الهائجة التي تتجاثر المكان والزمان المحيطين به. ولكن حالته المرضية سرعانا ما أخذت متقلبا جديدا نحو التحسن، حينما توغلت داخلها عناصر مساعدة أخذت في الاهتمام بخصومتها العنيفة، وقد نجحت هذه العناصر فيما لم ينجح فيه العلاج الكيميائي أو النفسي.

ولا شك أن لمة قطاعات ملهفة في التجربة الإنسانية لهذا النص تحتاج منا إلى وقفة لتحليل شفرات نصيحتها، والوقوف أمام فرضيات حمها الخاص في منطقة الشموخ والأشموخ حيث الواقع السري للزور هو الرابض هناك وهو الذي يحرك الفعل ورد الفعل لدى الشخصية في كل جوانبها الإنسانية تجاه نفسها وتجاه الآخرين، ولأن الواقع هو الذي يقرض نفسه على هواجسها الشخصية ورويتها للعالم المحيط بها، لذا كانت شبكة العلاقات التي كانت تربط رافقت، بمن حوله من شخصيات هي المحك الرئيسي لتطور حالته المرضية سواء بالسلب أو الإيجاب، فقد لعبت شخصية المرأة دورا كبيرا في هذا المجال لما كان فيها من ملاحع أنثوية وأمومية تذكره بأمة التي افتقداه، فزوجته " جبرمين " التي ترك لها منزل الزوجية هي صورة لأمة التي تركته فترة من الزمن عند إحدى قريباته ولم تصال عليه خلال هذه الفترة مما ترك له في نفسه ندوبا وبصمات هامة انتمست بعد ذلك في تعامله مع النساء في مراحل متقدمة، لذا فإن أول مسك له مع زوجته جعله يترك لها المنزل ويقع مع والده في فيلته بكفر عبده، كذلك الهندسة " سها " التي تقدم مع والده تحت مسميات عديدة، صديقة وصورة شوقن الضد، وكثيرا ما كان ينفقه ويمارسه متناقضة للمرأة لأنها هي الأخرى ممسكت لنفسها أن تحل محل أمه عند أبيه في هذه السن المتقدمة بالذات، لذا كان موقفه منها موقفاً الضد، وكثيرا ما كان ينفقه ويمارسه بكلمات جارحة ويحاول إهانتها، كذلك كانت العلاقة الخاصة والتي تربطه بالمديد

من الشخصيات المتارحة بين حب الذات والبيعت عن الجاه والسلطان عند الآخرين يشتت الطرق أمثال " أخيه شهاب، وأصفيائه مروان، هاشم، فريد مرجان، أنهم طائل " وشخصيات أخرى تحمل قنرا كبيرا من الأمالة والتمتع ويبحث عن ذاتها وحريتها وعن الحياة النقية في صورتها السامية أمثال " جبرمين، سها، أنهر، نجوي، الدكتور هتحي " ولعل العلاقات التي ربطت بين رافقت وبين هذه الشخصيات جميعها كان يحكمها طبيعة المكان والزمان الذي يعمل داخله كثير من سمات العصر الغالبة عليه الماديات ومظاهر الحضارة الغربية المتهرة، كما يحكمها أيضا منطق الدولار، ولغة السوق التجارية، وغيرها من مظاهر العدالة والموالية والمصلحة والمصلحة المصرية المساندة، وقد كانت هذه المظاهر كلها هي المحرك لكثير من الأزمات والأزمات المتواجدة على مستوى هذا الواقع في هذا المحيط الضيق من الإشكاليات المطروحة على الساحة التي انتخبها الكاتب بديرة متباهية، وهي أيضا الإشكالية المعقدة التي كان لها تأثير كبير على كل من هذه الشخصيات المطروحة في النص والمحكمة في سلوكياتهم وتحركاتهم السلبية والإيجابية تجاه شخصية رافقت التي تمثل البؤرة المنتقاة والموضوعة على مائدة البحث في هذا النص المسددي الميكولوجي، لذا نراه دائما يسجل حواره نحو هذا الفساد وهذا الزيف الذي يخلط المجتمع بها فيها أسرته وجنودها القائدة من الخارج في دفتر سماء " دفتر الأحوال " وهو سجل لذاته، يسوق له بكل ما يحصل بضابطه من قدامي لوعيه النفسي والإنساني، ويسجل فيه كل ما بين له أن يتد به سلوكيات الآخرين ويعرهم ويكشف مساوئهم وممارساتهم، لذلك كان رافقت دائم التشكك من كل من حوله، يتصدد عليهم وعلى سلوكياتهم وتوجهاتهم الخفية، وهو في ذلك إنما يرفض الواقع المزيف المبني على التفعية والمصلحة دون الاهتمام بالمبادئ الإنسانية المكونة لانتماءات الإنسان تجاه الواقع الصحيح للحياة بقيمتها الأصيلة، لذا، تبو شخصيته رافقت متناقضة تماما مع باقي الشخص المحيط بها، يبدو ذلك من حوار مع صديقه أنهر الذي بدأ يتقرب إليه :

– أنت تتحتج على مظاهر عدم المساواة والتنافس والصراع والقوة، بخلق عالمك الداخلي الخاص، الذي هو من منعمك، والذي يبدو خياليا مفككا، غير مترابط

ساعة

أقرا

من غير قصد، " لأن هذا الشر الذي يصنعه هذا النشاط هو في رأيه أقل من الشر الذي تنطوي (العالم) منه. إنه الجراح الصارم أمام مرض الحياة " (٥).

إن شريحة اللحظة النفسية في رواية " غيبوبة بدون جنون " هي تلك الوقفة التأملية التي تلتزم في شخصية " رافت " بما يدور حوله من ممارسات ومواقف تتحدى مشاصره ورويته الخاصة للذات والعالم لذلك فهو ينظر لها بمنظار الإدانة لكل من حوله ولكل من يصطدم بهم في واقعه المعيش في البيت في العمل في الشارع في كل مكان وزمان يتواجد فيه، بل وينهم كل من حوله بأنهم ماتوا بتدو نسيبة إلى أبعد الأحوال، وقد كان تأثير هذه المواقف

التفكير.. أنت تريد أن تبلغنا رسالة، ولكن البلاغ يأتي في صورة مشوهة، فتتعدد صيغيات التفكير السيوية.. أنت إذن تسمع صوت نفسك ولا يسمعك أحد.. أنت صاحب رسالة يتفكك التعبير عنها بطريقة يفهمها ويتقبلها الآخرون.

أظنك تهمني وتتقبلني،
- وماذا عن باقي البشر؟
- يكفيني صديق واحد.
- هذا لا يخرجك من أزمتك.. لا يوجد بين عقليكم الساكنين في جسدك الواحد،
- ماذا تقصد؟ بدأت أرتبك.. أتوتر.
- عقل واح يعبر عن نفسه فيما كتبه في دفتر الأحوال.. وعقل جامع يلقى الحائق، ليشعر بأمان زائف، لا يصمد للاستماع، ولا يصق تواصل مع الناس (٤).

كما يبدو ذلك أيضا مع شخصية الأب " ماهر " الذي انقسمت على نفسها في شخصيتي أبيه شهاب ورافت، شهاب يمثل شخصية الأب بعد التحول من التفويض إلى التقويض، من حالته الثورية إلى حالة المصلحة الشخصية، فهو نفعي يحكمه منطق السوق وحديثه كله حول المشاريع والمال والجاه والثروة، وهذه شخصية الأب ماهر بعد أن ترك وراءه المبادئ والقيم والمثل العليا الذي كان مؤمنا بها قبل اعتناقه في بداية عهده بالثورة، أما شخصية رافت فيبدو من نصرااته أنه قد ورث من أبيه كل القيم والمثل العليا التي عليها في شبابه وقبل اعتناقه ودخوله سجن السلطة وسجن الذات، لذا فإن هذه البؤرة الانتمائية تفرقه وتسبب له هذا النوع من الانقسام في شخصيته فالواقع الخارجي الآن هو واقع نفعي أما واقعه الذاتي فهو يطمح فيه إلى الانتماء إلى الحق والخير والجمال، والبعث للضيء عن الحرية والراحة والأمان وسط مجتمع مادي نفعي يتكالب حول المادة والثروة بأي وسيلة من الوسائل، ولعل هذا هو ما سمي " تعارض مطالب الشموخ واللاشموخ في نفس الإنسان، تقاب مطالب أحدهما على الآخر بما يضمن للإنسان مثل تلك اللحظات السعيدة التي عبر عنها " فراوست " في مسرحيته جوتة الشهيرة، كان ذلك هو الخير. وقد يتحقق هذا الخير من خلال عمل يبدو لنا حين نزنه بمعيارنا التي نستخدمها عادة من الظهور عملا شريرا، إذ يكون مصدره في مثل تلك الحالة هو المستوى اللاشعوري، لكن " جوتة " كان يرى أن النشاط الذي يغيث الشر يحقق الخير



يدور حوله من صراعات ينوء عن حملها كاهله، لذا كانت محاولات أنس الكاتب المسرحي الذي بدأ في التقرب إليه، وأيضا محاولات سها في استخدام أسلحة المرأة في جذب رافت إلى مرحلة جديدة لإخراجها مما هو فيه أو الجانب الإيجابي للخروج من وحدة هذا الصراخ الناثب داخل عقل رافت، استخدم أنس أسلوب الحوار والاقترب الحذر من رافت ودفتر أسواله المليء بالتكهنات والخساطر والتداعي الحر لكل ما يحول برأسه، أما سها فقد استخدمت سلاح الجنس لتعود به عليها معافى إلى حظيرة المجتمع، كانت سها قد وضعت يدها على سبب الداء لذا فإنها استخدمت عقده في حل عقده، استخدمت عقدة أوديب في حل الأزمة من أسامها، ومن هذه المحاولات كتب رافت في دفتر أحواله : " أنت تقف على حافتي.. حافة الجنون وحافة السواء.. حدة الوعي مرة، وشطط الجنون مرة أخرى.. المسائل تتداخل في رأسي إلى درجة القفوضي الشاملة.. ليس هذا ما أقصد كتابته اليوم.. هناك شيء يتعالي إلى تفسير فيما جري بيني وبين سها.. الكتابة تساعدي على ضبط القفوضي الضارية في رأسي.. أعيش حياتي بجرأة لا تصدق.. مؤملاتها تنهنيها عن شخص مثلي.. خمنت أنها تدعوني لميزة ليست في غيري.. تظاهرت بأنني مغلوب على أمري.. أردت أن أعيد تجريب نفسي لمل المجزة تحدث.. لم تحدث المجزة.. كرهت نفسي أكثر مما كرهتها.. كدت أطرداها من الحجرة.. أهنيها.. ليس هذا أهم ما في القصة..

على أفراد أسرته كغيرها للفاية، ولعل والده كان أكثر الناس تأثرا بعائلته، بل إن الغيبوبة التي انتقلت إليه من هذا المناخ النفسي كانت من تأثير حالة ابنه رافت : " بدأ ساخطا مستغفرا وهو يهكي، يشمر أنه مشتبه مع رافت في معركة وهمية في ساحة قضاء، معركة ذات دوافع كاذبة، ليس لها أهداف ولا نتائج، يسمح طحنا ولا يرى دقيقا، يشمر أنه يشتبه مع رافت في معركة طواحين هواء، لا ترفع ماء من بئر الهواجر والضلالات، بدأ متحذرا من توترات هوموه ومتابعه أكثر من حديث عن رافت، كأنما أصبح يمر بأزمة نفسية أشد خطرا ووطأة من أزمة رافت، بدأ يضاف على نفسه، يقلق مما يمتريه من توترات واضطرابات، لا يصرح مستوى ينفض الاشتباك (٦).

لعل عملية الإدراك والمعرفة التي تطوي عليها نظرة " رافت " للحياة هي التي تجسد له رؤاه غير المتوافقة مع علله الخاص ومع نظرته للحياة بصفة عامة.

إن اللحظة الزمنية الحاضرة في شخصية رافت هي ذات اللحظة التي توزعت في اتجاهين متضادين، اتجاه إيجابي يوظف فيه قدراته العقلية العالية اتجاه خاصة ما يتصل بالرياضيات التي حصل على أعلى الشهادات فيها من جامعات أمريكا، واتجاه آخر سلبي ومرضي يشعر فيه أن الكل يقفون فيه موقف الضد، لذلك فإن العزلة الكفكاوية التي وضعها حول نفسه جعلته دائم التوجس والخوف حتى استجابته للعلاج كانت هي الأخرى محل تراجيح ما بين رغبته في الشفاء ولعل ما

عندما تحدثت معي بعد الكنيسة، انقلب يدي الى محبة نقية خالصة.. نادرا ما تنتفض مشاعري.. يهيموني بجمود المشاعر.. تمنيت أن أحضنها ظمنا احتضن أمي.. اجتاحني حين جارف نضو أمي.. رأيت فيها أمي.. لم أشعر لقاء الجماع أن تبني جنسا.. كانت تعد لي ذاك المهن.. تساعديني على التخلص من عجزتي الملتوش (٧).

لقد تلمت شخصية رافت في تعاملها مع المجتمع المحيط بها من خلال المؤثرات الخارجية التي تأتي إليها إما بدوافع مقصودة أو غير مقصودة، لذلك كان تاربجها الداخلي يعكس مواقف خارجية تأتي إليها من محيطون بها، فعندما تكون هذه المؤثرات سلبية المنحى، كانت الشخصية تتمرد على نفسها وعلى الآخرين، وعندما تكون المؤثرات ايجابية تبدأ نظرتها الى الحياة الإنسانية تتحسن، ولعل ما كان يكتبه رافت في دفتر الأحوال كما كان يسميه وهي بمثابة مذكرات يروح فيها بكل ما يين له من داخله أو خارجه، وهو أيضا يعتبر من قبل تيار الوعي والبولولوج الداخلي الذي يروح به رافت الى ذاته وهي الوحيدة المطلعة على هذا الدفتر الذاتي الذي يصوري نفسه وحياته وما تتطوي عليه المؤثرات التي دفعت بحالته المرضية الى هذا التراجيع النفسي ما بين ازواج الشخصية والشخصية الاجتماعية المازومة. إن المزاج الذي تلقى فيه طابع النفس عند رافت إنما هو الكناية والشك الذي وصل به الذروة، ولكن هذه الذروة سرعان ما بدأت في التلاشي تدريجيا بعد أن استجابات لها نفسه بتدخل أنس وسها في عملية مجازاة النفس ببعض المهدئات الإنسانية تجاه حالته، اقتراب أنيس منه بطريقة إنسانية جعلته يأنس له، و يقترب من شخصيته ويحاول التأقلم معها، وكان أنيس ذكيا في تعامله مع حالة رافت، فقد بدأ بطريقة فنية وإنسانية تحكما التجربة والفكر في إذابة كل عوامل الاثارة لديه؛ وإبعاد شبح التأثير السلبي لحالته، لذلك استجاب رافت لشخصية أنيس وبدأ معه مرحلة من الصداقة الجميلة جعلته الى حد ما يقترب من حدود الاستخدام للمعاش، كما نجحت سها أيضا في تكييف حالة رافت وجذبها اليها، لا للاستثائر ولكن لإعادته الى زوجته مرة أخرى صعبا معافي حتى لو أدى ذلك لاستخدام الجنس، وهو ما فعلته معه حتى يستجيب للعلاج النفسي المقروض لـ : " تبه الى وجود سها أمامه،

وهو يجر خطا تحت الكلام. لم يشعر بها عندما فتحت باب الحجرة ودخلت ووقفت أمامه بضع دقائق، طوي الدفتر بسرعة، أدخله في درج المكتب.

- متتصف الليل.. هل ما زالت مستيقظة؟.. البيت كله نائم.. ما سبب الاقتحام؟.. خير أن شاء الله. قالت بهود مستقر لا يقبل التراجع :
- جئت أقدم حلا لمشكلتك.. لم أعد أطيق تصرفاتك الغريبة.. قبلت التحدي.. أنا أمامك الآن.

تتبه فجأة أنها ترتدي قميص النوم، بلا "سوتيان" شعرها مهوش مفروش على كتفيها. اجتاحه شعور بالإثارة لا يقاوم. القميص يظهر بعض تقاطيع الجسد. كاد ينقض عليها ويرميها فوق السرير، لولا خشيته من الارتقاء المحيط، تسارعت دقائق قلبه. خيل إليه أنه يرقق في فصل الشتاء.. جحظت صيذاء. اصطكت أسنانه، ارتمش لسانه لدرجة العجز من الكلام. قال بتهنية :
- هل عندك حل لمشكلتي؟ ما هو؟ كيف التحدي؟ لا تقولي إنك وقعت في شباك حيي.

- لم أت للحدث عن الحب وأهاته.. أمامك امرأة ناضجة.. ماذا تفعل؟
قال بمزيج من الرغبة والعجز..
باحباط قاتل مدمر..
- عندي مشكلة.. السكة غلط.. لا تستسلمي لضغفك فتندمي.. حاجتك ليست عندي..
- كيف تعيش بدون امرأة؟ ألست رجلا.. أعرف أن جهازك سليم.. تحرك يارجل " (٨).

خلال هذا الصراع الذي دار بين رافت وسها، هو في قمة عجزه، وعدم ثقته بنفسه، وهي في استشارتها له بهذه الطريقة، كانت الطريقة الوحيدة لفرض الأمر الواقع على حالته المرضية، إن إنتاج الثقة في نفس رافت كانت مهمة شاقة للغاية وجعله ينتقل من حالة المسكون، حالة اللافاعلية الى حالة الفعل الصحيح

شريحة اللحظة النفسية في الرواية هي الوقفة التأملية التي تمتزج في شخصية البطل والممارسات التي تتحدى مشاعره

كان هدف كل من أنيس وسها، وأيضا زوجته جيرمين الذي ما تفتت تحاول محاولاتها الأخيرة في الوصول إليه، وإعادته الى بيتها وابنها نادر الذي كان دائم السؤال عن والده، لذلك كان الطموح المتشوف في هذه الحالة جميعها هو محور الاقتاء والصراع في نفس واحدة، وقد وجد رافت نفسه في خضم هذا الصراع، ومع عوامل أخرى خارجية سببت له نكسة قوية حين اكتشف أن شقيقه سها هو تصرف في القهيا رمز العائلة والوطن والأنتماء بالبيع الى أصدقائه الباحثين عن الثروة وجاء دون أن يعيره أي أهمية، وتذكر قصة قابيل وهابيل مرة أخرى في هذا النص ويبدأ الصراع الذي تنفيه الأهداف في ميدان الواقع هوئان متصارعان، قوة خفية مقنعة وقوة ظاهرة، سواء كان ذلك في الجنس أو في غيره من وسائل الصراعات الإنسانية، : " فرب شخصين يمكن قوة جنسية واحدة، ثم تظهر هذه القوة الجنسية في سلوك أحدهما سافرة نشطة بلا وسواس، في حين تظل لدى الثاني كامنة مخبئة عليها فتابع يخبئها عن ذي العين البصيرة، ويرجع هذا الاختلاف أولا الى أن القوة الجنسية لدى الأول (كازانوفا، لافونتتين) لا يلجسها الرجعي المجد كما يلجسها لدى الثاني، ولكن يمكن أن يرجع هذا الاختلاف أيضا الى أن القوة الجنسية لدى الثاني تموقها خصائص أخرى من خصائص الطبع " (٩).

وهذا هو سر ما أقدمته عليه سها في الوصول الى حالة من فك إشكالية الجنس لدى رافت حتى يمود الى حظيرته السوية دون أدنى حشائر، لذلك فهي أقدمت على تقديم نفسها اليه بهذه الطريقة الفجة محاولة معه فك عقدة أوديب بمقدرة أوديب ذاتها.

الهوامش

- (١) مقدمة الرواية ص ٥
- (٢) الرواية ص ٦٠
- (٣) القصة السيكولوجية، ليون أيدل، ترجمة د. محمود المسرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩ ص ٤٤
- (٤) الرواية ص ٤٥
- (٥) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣ ص ١٦٨
- (٦) الرواية ص ٨٩/٨٨
- (٧) الرواية ص ١٤٥/١٤٤
- (٨) الرواية ص ١٦٨
- (٩) علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ ص ٢٧٤

"البهية تتزين لجلادها" للحبيب السائح

د. عبد الله أبو هيف - سوريا



الحبيب السائح

ثديها رصاصات، وأرملة تحفر وجهها بخنجر، ويتم بيعت بأصابعه عن دمة في عينيه شريتها شظية تفجير" (ص ٢٣).

ويجمع السائح في تصوير مناخ القتل المجاني الذي غطى الحياة اليومية في قصة "شجر فقد ظله"، ويمثّل شجته في نجوى مفتتح قصة "صديقي الذي غادر" بقوله: "عبث أن تعيش كي تموت، ولكن حمق أن تعيش كي تموت قبل الأوان" (ص ٤١).

ويؤغل في وجدانياته عن الإرهاب المدمر لكل شيء في قصة "رسالة بريدي لم تبعث"، حين يصير القصة إلى خطاب ذاتي موجع "إنه لشعر عظيم وبأس مستديم أن تدمر هذه الحياة الرائعة في هذه الجزائر الجميلة، وأن ترى شناعة الفعل في سلبية قاسية فلا توقف" (ص ٥٥-٥٦).

ويغطي الحزن الشامل على المدينة الفارقة في الموت من خلال ذكرى سيدة الحي يامنة التي تندغم في صورة المدينة في قصة "يامنة":

"أنظوي في زاوية وحدتي محاصراً بدمهم جميعاً، تستبكي وجوههم النابتة منه علقاً يعرض في ذاكرتي، فأصرخ بعداً عن وجه أمي متمسكاً جدار عزلتي، علني أراقب من سوره وجه يامنة فأجد مدينتي غائبة" (ص ٧٤).

ولعلنا لنحل قصة واحدة مثلاً لأسلوبية الحبيب السائح، فشمّة إدانة شاملة نحو العبث الخائن للوجود في القصة التي تحمل اسم المجموعة "البهية تتزين لجلادها". ينظم النص السرد في استرسال الراوي المتكلم عن جنارة ينتج معها السرد إلى وصف صريح للشجن الناتج عن الرعب المنتشر حيناً أو الاشتغال الرمزي عن الأدنى المحدث بكل شيء حيناً آخر. تبدأ القصة بوصف الموكب الجنائزي الكبير بعدد سياراته، ووصف حالة الراوي المشارك في الفعل: "وأنا وحيد منعزل، ضخم بأبعاد المزين، انتظر قدرتي، مهيب

نشر القاص والروائي الجزائري الحبيب السائح مجموعته القصصية الأولى "القرار" بدمشق عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٩، ثم أصدر مجموعته الثانية "الصعود نحو الأسفل" بالجزائر عام ١٩٨١، وروايته "زمن النمرود" (١٩٨٥)، و"ذاك الحنين" (١٩٨٨) بالجزائر أيضاً، ثم عاد ونشر مجموعته القصصية الثالثة "البهية تتزين لجلادها" عن اتحاد الكتاب العرب (دمشق ٢٠٠٠)، وهذه هي حصيلة كتابه ربع قرن من القصة والرواية، وإذا لاحظنا أن الحبيب السائح لا يطول نصوصه السردية القصصية والروائية، أدركنا أنه مدقق ومجود في هذه الكتابة، ولربما كان ذلك لاهتمامه بالتعبير الاجتماعي والتاريخي عن المسألة الجزائرية في تحولاتها القاسية الصعبة، ويؤيد ذلك تحليلنا لمجموعته القصصية الأخيرة.

من الواضح أن عنايته الشديدة بالتعبير الاجتماعي والتاريخي جعلت سرده مصبياً على التجنيس الأدبي في بعض النصوص، لأن كتابته، في هذه المجموعة القصصية، تندرج في غالبيتها، في طبيعة النص السردية الوجداني الواضحة لذات مؤرقة ومتوجمة لما يحدث في الجزائر المبتلاة بالقتل والموت المجاني، فتتمسب النص السردية في نسق حكائي ما يلبث أن يتداخل مع نسق غنائي تفيض على حوافه اللغة الجازية عن بنية فنتأزجة تتلوح في أمداء الخيال المجنح، أو تتكسر على جنبات واقع مؤلم. إنها تنبؤات لوقائع تطبع على صفحة وجدان مازوم في صوغ حدائي يتشظى فيه الزمن، وينكمس السرد، وتتباعد الأمكة، وتتقارب سوى صوت راو مضمر معذب مما يحدث، ومما يرى.

يصير السرد عند الحبيب السائح إلى نجوى ذاتية أقرب إلى المراثية الحزينة لحال الجزائر الدامية حين تحتزل مجنتها

في دوامة الشجن القومي الصريح، على أن القاص يمتلك مقدرة طيبة على تثير هذه النجوى أغراض السرد البالية. وتكاد القصص جميعها تشكل وحدة سردية حول التأسّي لحال الجزائر المروعة، وقد وضع الحبيب كلمة مفتاحية في مطلع قصة "أحزان الحي السعيد" هي تعزية بصريح العبارة إزاء ما يجري من أهوال "فلم يحدث أن ذهنت مسعدة أبناءها خضية أن يطلع النصار، فكيف أقتلع هذا الألم من قلبي فأقلعه على كبدي؟" (ص ٥).

وليمست القصة بعد ذلك إلا عزاء مؤثراً على لسان أخت فقدت أخاها خالد في حمى القتل المنتشر، إذ ترتفع نبرة السارد الشجية في استرسال النجوى القاهرة إدانة للقطعة: "ولكن الفتان لم يضرّفوا. وبما تبقى لهم من هواء في رثاتهم هتفوا: عيناؤنا القتلة" (ص ١٥).

ويستكمل الحبيب السائح تنويعاته على مناخ القتل والإرهاب في قصة "الخوف"، فقد صار القضاء مثقلاً بالإحساس المرير بالنهاية:

"يحص عبد الله في ظهره، ولا يلتفت كيلا يرى هيفضان تبع دمه. ثكلى تطعم



بإطلاق صمته، وكل شيء في داخلي يرحل،
آخره يندفع عند مجموعة البيوت الواطئة
في سفح الجبل المحمر الكف" (ص ٧٧).
على أن هذه الافتتاحية المردية تتفرع
إلى حواجز أو أفعال قصصية كأمينة أكثر مما
هي ظاهرة:

- أخته التي قضت، ثم جاء الاستقلال،
ولا يعلم قبرها، والبحث في المقبرة عن
شاهدتها وما يفضي السرد عليه من
ارتجاعات وقائع ورؤى وأحلام، وقد دخلتها
صور الرعب أمام الإرهاب وفظاعته كمثل
قوله: "بحثت عن شاهدة تحمل اسم اختي،
ماتت أو قُتلت أو استشهدت قبل أن يدخل
الرخام المقبرة، تنتظران جسداً نهشت
رشاشات الكلاشينكوف من صدره ويطنه،
وأنا يحسك أعمالي خوف جبان، قبل أن
يطلق عصفاً واحدة من مسدسه الرشاش"
(ص ٧٧).

- ذكر زوج أخته المكروه.
- ذكر جريمة قتل ويبحث الأم عن وجه
ابنها المقتول.
- زيارة سوق القرية وواقعة دم أخته
الذي سأل ثلاث مرات.

- فعل الاغتصاب المبهم الذي يغطي على
المشهد فيما سماه "عرس الرصاص"
(ص ٧٩)، قبل أن يفادر الفاعلون إلى
الجبال.

- تعليق مراسل التلفزيون على مشهدية
الموكب الحزين الممتد إلى أعماق الراوي،
و"الموقف راثع بعزته، لا يفوق حزني، وهو
يقطع وسط المدينة، والكلمات التي تترجع
تأبيناً تثبت شعراً في قلبي يشتعل دماً ليس
للرجال الحاضرين، في المقبرة أن يكفكفوه،
لم يبك اختي أبداً، ليس من صفات الله
الحنان" (ص ٧٩).

- وطأة الإرهاب في إهاب الموت على
والد الضحية التقيد في كرميه المتحرك.
- مراسم الدفن والتأبين وصلاة الغالية.
- استعادة لحظة الضحية والجلاد: "ما
الذي رأيت اختي في يد جلالدها، كيف نظرت

إليهم على الحديد نارا أو حرا" (ص ٨٤).
- وصف الذات المهبطية الجناح ذاتاً
عامة مؤرقة نحو استتباب الترميز،
فالمضحية هنا هي الجزائر المذمومة: "كذلك
تكتب لأختي، وقال الحكيم، الشهداء لا
يفسلون، هم الحياة، ولا تتلى عليهم الآيات،
هم الشفاعة" (ص ٨٥).

- استمادة فعل القتل، بينما أخته
"وحيدة في جوف الصمت والجلاد
والشاهدين" (ص ٨٧).

- استعراض حالات قتل أخرى: اغتيال
ثلاثة مواطنين في الضاحية.

- الاسترقاق في مدى الإيمان وطوقسه
في مواجهة غراب الموت المنتشر.

- الالتفات الترميزي إلى شجن
الإرهاب: نبأ اغتيال عشرة مواطنين
آخرين، من بينهم عون أمن ودركي وقاض
وصعفي ومجاهد" (ص ٨٩).

- كمال التوهم في ترميز الذات العامة:
"وأختي يجب أن تكون فائقة الجمال، بهية
تزينت لجلالدها" (ص ٩٠-٩١).

- الإفصاح عن دلالة الترميز الفظيعة
في بعدها التاريخي: "منذ نيف وأربعة
عشر قرناً أتوه بانتفاري، وفي كلِّ حول
انتظر نجمي... لا تبذلني في الحطمة"
(ص ٩١).

- خاتمة المربية لحال الجزائر: "ضلعك
جلاد اختي أو هيقة أو صرخ، غير أن
الرشاشات انتشبت نار دمع لدم كيما
تنفضي الحماقة" (ص ٩٢).

- ولا يغفل أن التفتيح غداً وأضحاً في
ثأنتي المني أو تجنبته بتوكيد العلاقة بين
أخته والجزائر.

قصص "البهية تزينت لجلالدها" سرد
مفتوح على مصنة الجزائر الدامية الذامية
في القتل والإرهاب المجاني، على أن مهارة
مؤلفها المردية تجمل من هذه القصص
مرثية تلفظ الخطاب القصصي، وتوازي
بين صوت التجوى الموجه وأصداء التاريخ
الشاحبة والحزينة.

إلى ريثها، أي عدة هياتها؟ لبرودة النصل،
لخرس الحديد الأسود فاغر الضوء، نارا،
والموت واحد" (ص ٨١).

- الالتفات إلى ممان أخرى ضمن
فعالية الترميز في دواعي فعل القتل
المجاني: "واسمي خزبي، ومدينتي عاري،
وهذه السماء غمي، وأختي همي، وتراب
الأرض هذه معدن في قدمي، أبرثني من
صفرة ومن نسب، ومن هوية ومن وجود
ليست حياتي جذيرة بهما، يرميني في لجة
ماضي، تمضي إلى مسحتها، فإذا عدت
فإنما أسير علامة شهادة على إنسان يؤدي
آخر فعل له في مدى انهياره" (ص ٨٢).

- تصاعد نبرة الرثاء في اندغام السرد
بلغة الوجدان: "فهو قدري أنني جئت هذا
الزمان الكنود أبقي عزته المفقودة، وتسقط
راسي في هذه المدينة الجسود، فأرعب،
أرهب، وأعزل من كل شيء عن أي شيء،
حتى لا مسهل تبدو في أفقي، والمطالع
مفلق" (ص ٨٢).

- تقرير حال القتل: لوحة صورة ابنة
أمه المقتولة، أخته المقتولة، نوحه ابنتها
الشهيد، حتى إنه صار يقبض الذين لم
يولدوا بعد، والذين لن يروا نور ظلمته أبداً
في هذه المدينة المخبولة: "يقد كبدني أن
أشهد وجه الهمجية، وأراني حيالها أو هن
من خيط عنكبوت" (ص ٨٢).

- الاعتراف بالذل في ضمير الراوي
مما يشهد على جرائم القتل المجاني:
"يستكثرون عليّ هوائي، ويلمّون أصابع

ظواهر من الجمالية المسرحية:

(المسرح الملحمي.. مسرح القسوة.. المسرح والشعيرة.. المسرح والأنثروبولوجيا)

✦ مدخل:

في صياغة العرض والفرجة، جعلها تمنح للتعبير المسرحي أبعاداً جديدة ووظائف تعبيرية وجمالية ومعرفية وتعليمية أخرى لم يكن الجنس المسرحي ضمن شمولياته الكلاسيكية يجرؤ على تحقيقها أو الوصول إليها ضمن أشكاله المألوفة. لقد طرحت هذه الظواهر شعيرية الممثل والجسد والناصر المرئية والمحسوسة في العرض المسرحي، متجاوزة في ذلك أشكال التطريب الوجداني وأنواع الفحص النفسي والذهني للمتفرج أو المتلقي. هذه النزعات أو المنطلقات التي ظلت تحكم المسرح الغربي في مجمله قبل مجيء التجارب الفارقة والكبرى لأرمو ويرشت وغيرها... وخصوصاً في ارتباط هذه التجارب، جزئياً أو كلياً، بالوعي الضمني والتفريب والمسافة النقدية والإيديولوجيا من جهة، ثم بناصر الطقس والشعيرة وما يحقق صدمة التلقي وانتشاع الروح ويظلمها أو ارتواها من تعدد التعبير الثقافي الإنساني من جهة ثانية.

إنها الظواهر التي ستحاول هذه الدراسة المركزة الاقتراب من بعض ملامحها الرئيسية في المبادئ والأهداف والجمالية.

١ المسرح الملحمي:

يعرف باتريس بافيس المسرح الملحمي في قاموسه المسرحي Dictionnaire du Théâtre (✦) قائلاً:

" لقد منح بريشت وقبله بيسكاتور في العشرينات هذا الاسم لممارسة أسلوب لعب يتجاوزان الدراماولوجيا الكلاسيكية الأرستوطالية المبنية على التوتر الدرامي والصراع والتطور المنتظم للفعل.

وكان المسرح الملحمي أو على الأقل ذلك الذي يشتمل على لحظات ملحمية موجوداً في العصور الوسطى، وخصوصاً بالنسبة لمسرحيات الأسرار ومشاهدها المتزامنة. ثم إن جوقه التراجييديا الإغريقية التي عرفت اختفائها التدريجي تكشف حتى بالنسبة للأصل عن أن المسرح كان يتلو الفعل ويقول به مجرد ما يكون ثم حواراً على الأقل بين بطلين عوض تجسيدهم وإظهاره على الخشبة.

وقد عمل العديد من المؤلفين المسرحيين قبل الملحمية البريشتية على إيقاف قوة الدفع الدرامي بواسطة مشاهد الحكى والوصف وتدخلات الراوي وحامل الرسالة " المعلن " أو " المكلف بالإعلان " (كلوديل) أو " مسير المسرح " (فاوست لغوته). ثم إن بوشنر Büchner في مسرحيته Woyzeck يعكس من خلال عدة مشاهد قصيرة عن الحياة المظلمة لرجل سيئ، كل شيء فيها إلى الجريمة. فيما يقوم إيسن Ibsen و Peer G غريف بوصف الممارس الشعري لبطل عبر الأمانة والأزمة (...).

كل هذه التجارب اختارت أن تحكي عن الحدث عوض إظهاره: إذ يعكس الشكل السردى (la d...égés...) محل الشكل

صرفت التجربة المسرحية المالية منذ نشأتها إلى الآن العديد من الظواهر المسرحية وأشكال التجديد الفني. سواء بالنسبة لأفكار وصيغ مسرحية (جمالية وإيديولوجية) جديدة اقترحتها أصحابها من المسرحيين كتطوير ممكن لأشكال التعبير المسرحي الموجودة، أو بالنسبة لممارسات فرجية وقصصية أخرى كان هذا المسرح قد ارتبط على الأصح بوجودها منذ العصور القديمة، كالشعائر الدينية وأشكال احتفال الإنسان في أعياده ومناسباته الدينية والدينية. وقد ساهمت هذه الظواهر المسرحية (باعتبارها تطورات وأبعثاً في الجمالية المسرحية) كالمسرح الملحمي لبريتولد بريشت، ومسرح القسوة لأنطونان آرتو على سبيل المثال، في تحقيق طفرات جديدة لمستويات التعبير الفني والجمالي للفن المسرحي، سواء بالنسبة للزور والتصويرات الجديدة والمغايرة التي ينبغي أن يستمد إليها النص الدرامي، أو بالنسبة للعناصر الفنية والجمالية التي ينبغي أن تساهم في صياغة العرض المسرحي ضمن طرح قيم مسرحية وجمالية



جديدة، باعتبار المسرح فرجة فنية تتوجه إلى كل الحواس وتعمل على استغنائها وإيقاظها وتدريبها على ملكات التأويل والنقد، عوض دغدغتها وإغراقها في الإيهام وأشكال " التطهير " السلمي.

كما أن اهتمام هذه الظواهر أو التجارب المسرحية بالمحتوى الروحي والإيديولوجي للإنسان على حد سواء، ولجوبها إلى اعتماد أو بالأحرى إعادة إحياء واستحضار عناصر الطقس والشعيرة وانخراطات الجسد القصوى (جسد الممثل والمؤدي)



دفعه إلى التماهي والتمثل بالبطل، لذلك عمل بريشت في مسرحه الملحمي على مناقشة وطرح مفهوم التطهير من منظور إيديولوجي، فقام باستبدال مهمة التطهير وغاياته في المسرح بالتفكير والمحكمة التي تجعل من المتفرج متلقيا فاعلا، ومن هنا اعتبر بريشت مسألة إمداد المتفرج في المسرح الملحمي بضرورات ووسائل وإمكانات الوعي النقدي، توخى أساسا كسر كل أشكال الإيهام في العمل المسرحي، وجعل الوقائع غريبة وعلى مسافة معينة من وجدان المتفرج وأنفعالاته.

ولفهم واقعية الطرح البريشتي المناقض لأفعال الاندماج والتطهير والوهم المسرحي، ينبغي العودة إلى الإجراءات الفكرية والجمالية التي يقترحها بريشت كركائز وتقنيات أساسية لكل عمل مسرحي، إنها مفاهيم: "المسافة الجمالية" و "التباعد" و "أثر التفريب" التي تطرحها الملحمة البريشتية لمناقضة الفعل التراجيدي الشمولي الأسطوي ووحده مع البطل في التعاطف والاندماج الذي يؤدي إلى تطهير الانفعالات، ولتوضيح بعض مرامي هذه المفاهيم، نستعرض هنا أيضا بعض التعريفات التي خص بها باتريس بافيس ^(١) المبادئ أو المفاهيم من خلال قساموسه المسرحي، حيث تشير "المسافة" أو "التباعد" بالميثاق البريشتية سواء بالنسبة للسلار أو المتلقي إلى المفاهيم التالية:

أ المسافة الجمالية أو أثر التفريب:

هي موقف المتلقي من العمل الفني أو الأدبي حين يبدو له المرض خارجيا بشكل تام، وحيث لا يشعر بأنه منغمس فيه عاطفيا، وحيث لا ينسى أبدا أنه موجود أمام قصة خيالية، ويشكل أكثر تعميما، فالمسافة هي ملكة استعمال الحكم النقدي وعدم الاستسلام إلى الوهم.

ب التباعد البريشتي كإدراك سياسي للحقيقة:

توصل بريشت إلى مفهوم قريب مما توصل إليه الشكلانيون الروس في البحث عن تفهيم وضعية المتفرج وتشكيل إدراكه، وبالنسبة له "فإعادة إنتاج يحقق التباعد هو إعادة إنتاج فعلا من المتفرج على الموضوع المعاد إنتاجه، بل يجعله متخالفا للوقوف في نفس الوقت" (الأورغانون الصغير)، التباعد هو إجراء يمكن من وصف السيرورات المقدمة كسيرورات بها غرابة، ثم إن فعل التباعد يقوم بتفكيك موقف الرضا لدى المتفرج هذا الموقف المبني على التقمص والمطابقة إلى موقف نقدي (٠٠٠)، والصورة التي تحقق التباعد هي صورة صيغت بالشكل الذي تستطيع المتفرج بدائخه على الموضوع، لكن يكون لهذا الموضوع في نفس الوقت ملمعا غريبا " (الأورغانون الصغير).

لا يكون التباعد عند بريشت فعلا جماليا، بل سياسيا، ثم إن أثر التفريب لا يرتبط بفهم جديد أو بتأثير ساخر، بل يرتبط بتكثير حالة استلاب إيديولوجي، التباعد يجعلنا نمر من الإجراءات الجمالية إلى إجراء استثنائية الإيديولوجية للعمل الفني (٧) إن المسرح البريشتي، في نموذجه الملحمي الذي أهتم أيضا بكتابة مسرحية " تصنع دلالتها ومتلقيا " الخاصين، قد بنى طريقه الجمالي كذلك على " مبدأ الجستوس (Le gestus) (الحركة) التي تشمل الحكاية (الموضوع) واللفة والشخصيات والأداء المسرحي (٣)، هذا الجستوس الذي يعرفه باتريس بافيس بقوله: " إن الجستوس الاجتماعي هو كل حركة تقتضى موقفا ما لشخص فيما بينهم ودخل عالم اجتماعي " (٤)

إنه المسرح الذي جعل متفرجه بعيدا عن كل الحالات والمواقف التي قد يصبح فيها هذا المتفرج عرضة للشفقة وأشكال تحريك

الماكاتي القائم على الحوار بين الشخصيات ((la mimésis. وتقوم الشخصيات بعرض الوقائع عوض مسرحيتها (مثلا سيفعل عند بريشت الشاهد على حادثة الطريق، من خلال إعادة تشخيصه بالقول والحركة لوقائع هذه الحادثة). تكون نهاية المسرحية معروفة مسبقا، وتعمل الانقطاعات التكررة (أصوات، تعليقات، جوقات...) على منع كل تصاعد في التوتر، ثم إن لعب المشللين يضاعف ثلثة أيضا من هذا الإحساس بالمسافة، بالحكاية وبجهاية الحكى، وقد ظهر المسرح الملحمي كردة فعل ضد تسهيلات المسرحيات المعدة ببنائة وضد الإغراء التطهيري للمجهور (...). والمسرح الملحمي يلزم بالمتفرج ثلثة وبالتشديد على تدخل رأو أو سلار. أي ما يعني وجود وجهة نظر خاصة حول الحكاية وحول إخراجها. ومن أجل ذلك التجا المسرح الملحمي إلى مواهب الملحن (الدراماتورج) والمخيل و المخرج الذي يقوم ببناء القصة الركحية الخيالية وإلى الممثل الذي يشيد دوره خطابا وخطابا وحركة حركة.

وبما أنه ليس هناك على الأكثر مسرح تمثيلي و " انفعالي " خالص، فليس ثمة أيضا مسرح ملحمي خالص، وبريشت نفسه من جهة أخرى انتهى إلى الحديث عن مسرح جدلي من أجل تدبير التناقض بين فعل التمثيل أو اللعب Jouer (ظهور)، وفعل العيش Vivre (تطابق). إذ هكذا فقد المسرح الملحمي خاصيته الثورية والمضادة للمسرح بوضوح، ليصبح حالة خاصة ونسقية في التمثيل المسرحي، (١)

بعضنا هذا التعريف القاسموسي لباتريس بافيس أمام الملامح العامة للمسرح الملحمي في بعض تجاربه ونماجه المعرفية كتجربة " المسرح السياسي " لبهسكتاور. لكننا سنوقف هنا عند التجربة البريشتية في ظاهرة المسرح الملحمي، باعتبارها أهم نموذج مسرحي وجمالي جيد المبادئ الأساسية للوعي والتصورات والإجراءات الفكرية والإيديولوجية والجمالية التي أسس ونظر لها، ثم انبني على قواعدها هذا الاتجاه المسرحي، هذا النموذج الذي شيد أطروحاته الجمالية والمعرفية في سياق التصور الفكري السياسي الذي يحكم النص المسرحي ومسألة ترتيب الفضاء وشروط إنجاز العرض أو الفرجة المسرحية على اقتراح علاقة جديدة بين صانعي الفرجة والجمهور. علاقة تنأى بأحاسيس المتلقي عن السلبية والاندماج الوجداني والتطهير الذي يقوم عليه المسرح الأرسطوطالي، هذا المسرح الذي يستلزم متفرجه من خلال



٢ مسرح القسوة:

يعرف باتريس بافيس " مسرح القسوة - théâtre de la Cruauté " في قاموسه المسرحي بما يلي:

" نعت أنطونان أروطو (١٩٢٨) هذه العبارة للدلالة على مشروع فرجة مسرحية تجعل المتفرج يخضع لنوع من المعالجة الانفعالية من طريق الصدمة، تساعده على التخلص من تأثير فكر استبدادي ومنطقي من أجل العثور ثانية على تجربة عيش مباشرة، وفي قلب عملية تطهير جديدة، ثم داخل تجربة جمالية وأخلاقية أصيلة.

مع ذلك، فمسرح القسوة ليس له علاقة على الأقل بالنسبة لأروطو بأي نوع من العنف المادي، يمكن فرضه بشكل مباشر على الممثل أو على المتفرج. يتم ترتيب النص بنوع من التعزيم الشمائري (عوض الإساءة على نمط الأداء النفسي)، ويتم استعمال الخشبية بكامل صلاحيتها كما لو أن الأمر يتعلق بإقامة طقس من الطقوس، ذلك باعتبار الخشبية مولدة أو منتجة لصور (هيراوغلفية) متوجهة إلى لاشعور المتفرج: إنها تستجير بوسائل التعبير الفني الأكثر تنوعاً (٨).

يشير هذا التعريف بدوره إلى مسألة التطهير من جديد، لكن ليس بمفهوم الوظيفية والغاية اللتين حددتهما له المسمية البريشيتية في صياغة مبادئ تلقي خطابها المسرحي، إذ لا يعمل أروطو هنا من خلال تظهير مسرح القسوة على مناقضة التطهير الأرسطي وإبداءه نهائياً من مبادئ التلقي المسرحي، بل يدعو إلى نوع من العودة إلى دور هذا التطهير في المسرح على المستوى الروحي والجسدي، وذلك من خلال العودة بالمسرح إلى طابعه الطقوسي والشمائري والاحتفالي بشكل أساسي. إذ عمل أروطو ضمن أعماله وتطبيقاته لمسرح القسوة على تحقيق التطهير بمفهوم مختلف يؤدي وظيفة علاجية من طريق استمزاز الأحاسيس والصدمة. مستنداً في ذلك إلى قناعته الشخصية في أن الحضارة الغربية برمتها وضمنها التعبير المسرحي

المشاعر. سواء من خلال إمكانية الاندماج المطلق بالأحداث أو من خلال التطابق والتوحد مع أفعال ومضائر الشخصيات. لذلك عملت الشعورية المسرحية المحمية لبريشيت على تكبير " الجدار الرابع " الفاصل بين فضاء الركع وفضاء الجمهور، كما دعت هذه الشعورية إلى تحطيم كل أشكال التوهيم المسرحي وعملت ضمن مبدأ التقريب على خلق واقعية المشاهدة والوعي النقدي لدى الجمهور. وقد استخدم بريشت في عروضه (الأم الشجاعة سنة ١٩٥٤) لهذا الغرض لافتات ولوحات إعلانية (من الخشب أو الورق المقوى) لكي يشير ويحكي ويعلم تلخيص الأحداث، مثلاً استعمل في مسرحيته (دائرة الطباشير الفوقائية) سنة ١٩٥٥ (التي تحكي قصة نزاع بين امرأتين على بؤنة طفل، حكم القاضي بوضعه وسط دائرة، وطلب أن تشده كل منهما من جانب، على أن يكون من نصيب التي تستطيع جذب إليه ناحيتها أكثر من الأخرى، حيث حكم القاضي، في النهاية، ببؤنة الطفل للمرأة التي رفضت أن تشده إليها من أطرافه خشية أن تتقطع أوصاله) أشكال دس تهريجية إلى جانب شخصيات حقيقية، بالإضافة إلى تعليقات غنائية وموسيقية عديدة كعناصر تقريب مسرحي يلجأ إليها بريشت في مسرحه المهمني. ومن هنا " صارت الدراما التقليدية في نظر بريشت مخدراً بأسلوبها البلاغي، ومتوماً لهذا للمتلقي بما تتضمنه من دوافع الرحمة والشفقة، وبطابعها الموقر المتكبد، وبلا واقعية حيكها ويذكراتها. بحيث أن المتفرج يتماهى بين مصيره والمصير الفردي للبطل فوق الركع، ويصل إلى درجة يكون معها " صعب الوجود " قد زال مؤقناً عن كنفه (٥)

إن المسرح المهمني البريشيتي الذي صار بحق ظاهرة في المسرح الحديث، قد أصبح كذلك ليس فقط بسبب أمس الموضوعية والوعي النقدي والانتماء السياسي والإيديولوجيا التي جاءت مؤطرة لأصمائه بشكل عام، بل بسبب طرحه الجمالي نفسه المهتم كذلك بفضاء الفرجة ومكوناتها الممينة والسينوغرافية. هذا الطرح الذي حجبته الإيديولوجيا وأسبه فهمه من قبل العديد من التجارب المسرحية ومنها تجربة المسرح العربي على الخصوص، قد عمل ضمن الرؤية المفارقة للعلاقة الجديدة بين صانعي الفرجة والجمهور على إحداث نوع من " التوازن بين عنصر التمتع وعنصر التعليم في المسرح، ليخدم هذا التوازن بوضوح الأهداف الاجتماعية والسياسية التي نبناها المسرح المهمني (٦).

وهو حين يقرح هنا على المتفرج فضاء مسرحيا فارغاً أو شبه فارغ أحياناً، إلا من بعض قطع الديكور والمؤثرات البسيطة، فهو بذلك يقترح على هذا المتفرج مسرحاً للفكر والتأمل، يساعده على الحصول على " معرفة علمية جديدة " من جهة، ثم على " تملك واقعه " من جهة ثانية. " لقد " بين بريشت كما يقول رولان بارت دون ليس مكان وموقع المسرح الدلالي، وأدرك أنه من الممكن تناول الممثل الممسرحي باصطلاحات مسرحية لا باصطلاحات انفعالية عاطفية، هاختر أن يرى المسرح بشكل عقائري وأدبي بذلك الهوية الأسطورية بين الإبداع والتفكير، بين الطبيعة والنظام، بين العضوي والعقائري، بين " القلب " و " العقل " . فليس مسرحه بالمسرح المثير للشفقة، ولا هو بالمسرح العقلي، بل مسرحاً يقوم على معالم منطقية علمية، وقرر أن للأشكال المسرحية مسؤوليات سياسية (٧).

كذلك سيميل أرتلو عن "قطعة حادة مع المسرح الكلاسيكي الذي تقدمت أسسه وقواعده، وانحرفت اتجاهاته عن البحث العميق عن جوهر المسرح". إذ كانت "القصة هي الخيار الوحيد في نظره للخروج بالمسرح من اهترائه، لكن مفهومها لم يرتبط "لا بالمسادية ولا بالدم" كما يقول. إنها قصة خالصة تخرج عن معناها المتداول في اللغة تعني "الرغبة في الحياة، العنف الكوني والضرورة الشرسمة". ونقرأ في مكان آخر من كتابه "المسرح وفنيته" تعريفاً ثانياً للقصة: "إنها نوع من التوجه القاسي والخضوع للضرورة، ليس هناك قصوة بدون وعي، بدون نوع من الوعي التطبيقي، فالوعي هو الذي يمنح لممارسة أي سلوك حياتي لونه الدموي وتلونه القاسي، ما دام أن الحياة هي دوماً موت أحد الآخرين". إن القصة الأرتلية (نسبة إلى أرتلو) نوع من الضغط على الذات في بعدها الجسدي والمثابرة والممارسة، وتمثل عميقاً للقصة المتخفية وراء مظاهر الحياة العابرة، وإدراك الشر المضمر في كل خير ظاهري (١٠).

لقد آمن أرتلو في دعوته لمسرح القصة، سواء من خلال بياناته النظرية أو من خلال ممارسته الفعلية على خشبة المسرح بأن المسرح هو الأساس فهل شامل وسيلة لـ "الإيهام الحقيقي"، قد تمكن الإنسان من العثور ثانية على بدايته و"وحشيتها وأحلامه ونظيرته المثالية للحياة والأشياء". وإن على العرض المسرحي أن يكون شاملاً بدم بقاءه حبساً في الفضاءات المغلقة (كمسرح العلية الإيطالية) من جهة، ثم بتوظيفه لكل الوسائل السينوغرافية والتقنية والتشكيلية والعلاماتية واللغوية (شعر، نثر، سرد، حكي...) لتحقيق الإيهام الصادم والمتعمق والمدهش من جهة ثانية، إذ "خضع الفضاء المسرحي لتحولات عميقة ونوعية في مسرح القصة أحدثت قطعة جذرية بينه وبين الفضاء في المسرح الكلاسيكي، ولعل أهم هذه التحولات هي ترتيب القاعة الإيطالية. يقول أرتلو في البيان الأول لمسرحه: "سنحذف الخشبة والقاعة ونؤوضهما بمكان واحد دون فاصل أو حاجز من أي نوع، سينبثق من جديد تواصل مباشر بين المتفرج والعرض، بين الممثل والمتفرج، بحيث يكون هذا الأخير في قلب الفعل المسرحي الذي يوظفه ويخترقه". يبحث هذا التأطير الجديد للفضاء المسرحي عن أمكنة جديدة لا تفصل بين محل لصنع التراجمة وآخر لتلقيها، بقدر ما تمزج بينهما في اتحاد كلي وتداخل تام. يصبح الجسد إذن هو مدار المكان المسرحي، ويحور صنع الفرجة وتلقيها على السواء. بمعنى أن جمالية القصة تشتمل الجسد في حد ذاته، الجسد المتفرج، في فعل الحياة دون تمييز بين الممثل والمتفرج. (١١)

أما أهم المواضيع التي استلهمها مسرح القصة مع أرتلو، سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو على مستوى الفضاء المسرحي ومكوناته السينوغرافية، ودعا إلى إبرازها في الإخراج المسرحي بشكل أساس، باعتباره (الإخراج) عملية ذات قيمة تشكيلية قد تتجاوز قيمة النص المسرحي وأهنيته، فيمكن التأشير لبعضها عموماً بكل تلك الأفكار التي استلهمها أرتلو كذلك من أفكار أخرى أخذت ملامحها من قناعاته الفكرية والجمالية المتمردة على الحضارة المادية للغرب، ثم من "جوهر الأعمال المسرحية الشكسبيرية أو الأعمال المعاصرة لها، والمهيرة من حيرة العقول الحالية وليللة الأفكار. وكذلك من أعمال ليون بول فارك الشعرية ومن جوهر التوراة وقصص الماركيز دي ساد والميلودراما الرومانسية، حيث المواقف المدهشة والبهيمة التصديق، والإيقاع الشرطي، وحيث الأزياء والمواقف والشخصيات المستمدة من المسرح الإليزابيثي. ومن ثم، يأتي المنقسم الثاني لمسرح القصة، يؤكد أن



الغربي قد استبدت بهما نزعة مغالية في إغراق الإنسان من تجاربه وقيمه الروحية، مما جعل المسرح الغربي يبالغ بدوره في ترسيخ تعبيره في يقوم على تجزئة الحياة الإنسانية والتدقيق في كشفاتها وهوصاتها النفسانية الداخلية، عوض طرح حياتها جميع حالات وإمكانات تعبير شاملة، تستحضر أشكال التعبير الجسدي والفني والثقافي التي تزخر بها الأساطير القديمة والحضارات الشرقية وشعائر الاحتفال الروحية والدينية للشعوب القديمة، وكذا تلك المثيرات الحية من موسيقى ورقص والألوان وروائح وغيرها.. تلك العناصر التي تعمل على إذكاء عمل الحواس ورفائها البدائية التي تقود إلى رعدة الجسد ونشوة الروح، ومن ثم إلى التطهير والتحرر. لقد استند أرتلو كذلك في دعوته ضمن مسرح القصة إلى ثني مسرح صادم وتطهيري على العديد من الوقائع الأليمة في تاريخ الإنسانية ومن ضمنه المجتمع الفرنسي: كحالة الطاعون الذي اجتاحت مدينة مرسيليا سنة ١٧٢٠ وأدى ضمن نتائجه الكارثية إلى "نسف بنية المجتمع والنظام والجسد". معتبراً ذلك بمثابة شكل من أشكال التطهير التي لم تقم بإلغاء الحاضر فقط، بل "ألقت الماضي كذلك بشكل كلي" لـ "تخلق شيئاً جديداً".

هكذا يضع أرتلو نفسه من خلال مسرح القصة في وضع تمرد فكري وجمالي ضد المسرح الغربي الذي نمطته وأنهكته المبالغات الذهنية في الصياغات الدرامية على الخصوص، إنه نفس التمرد الذي يقوده إلى "محاكمة المسرح الغربي على أسس أن هذا الأخير كان قد انبنى على "الكلمة" التي قلصت حدوده، ومن ثم، فإن سيطرة اللغة قد أدت به إلى اعتياد الإخراج المسرحي عنصرًا ثانويًا. في حين أنه يعد في الواقع وكما يقول أرتلو التعبير الخاص للمسرح الذي لا تنحصر مهمته في تحويل النص إلى مادة، وإنما تنحصر على الخصوص في تأسيس لغة "جسدية" لا "لغوية" أو كلامية (٩).

هذا المسرح يدمو إلى معانقة الحياة البشرية المليئة بالمآسي والآلام والحساس والتشخيصات. ومن ثم، فهو يترجم القلق والاضطراب اللذين يسودان الواقع المعاصر" (١٧).

إنها صفات وملامح العرض المسرحي حسب المنظور الأرتلي (نسبة إلى أرتلو) لمسرح القصص. هذا العرض الذي بالإضافة إلى ضرورته امتلاكه للغة الشاملة المتميزة والمتعددة لا بد وأن تكن قيمته الحقيقية كذلك في كونه " لوحة تعبيرية متحركة، وتجسيدا للفعل الدرامي يعاقر رحابه مكان العرض، وليس في كونه يعتمد على دور الحوار المعبر عن أفكار نظرية مجردة، وهو بذلك يقوم على لغة متميزة، لغة مرئية هي مزيج من الأشكال الفنية مثل الحركة والإشارة الموحية ورنين الأصوات وتتساق الألوان والكلمة المفخومة والإيقاع.. بحيث تؤثر هذه الأشكال على إحساس الجمهور وشعوره" (١٨).

" الحاصل أن أرتلو كان يرمي إلى الوصول إلى ذهن المتفرج عبر جسده، موفقا التقنيات الفضائية بشكل جيد، وهي:

١ الموسيقى: تستعمل أدواتها في مسرح القصص قطعاً للديكور، وتراعي " ضرورة التأثير المباشر والعميق على الإحساس عبر الأعضاء"، الشيء الذي يلزم الباحث في تمويجات جديدة، وغير عادية تمثلها بامازان الأدوات القديمة النسيئة. ٢ الإضاءة: يبحث أرتلو عن استعمال جديد لها يوزع الضوء بالذنبات أو كلفة أو بالتمويجات، لتستطيع أن تخفي إلى بعض الحالات كالبرودة والحرارة والنضيب...

٣ الأكسسوارات: تظهر في العرض المسرحي لتؤكد " على الجانب المادي لكل صورة وكل تعبير"، وهي بهذا تتجه نحو التأثير الحسي على المتفرج.

٤ الملابس: ترمز أرتلو من الملابس المسرحية الحديثة، وأصعب الملابس الألوفية ذات الطابع الطقوسي التي تحافظ على جاذبية خاصة ومظهر إيجابي.

٥ الديكور: لجأ أرتلو إلى مبدأ الفراغ مثل معاصريه. يقول: " لن يكون هناك ديكور يكفي من أجل هذه المهمة شخصيات هورغوليفية، ملابس طقوسية، تماثيل من عشرة أمثال طولاً... أدوات موسيقية كبيرة". إن الفضاء السينوغرافي الأرتلي يتأثّر انطلاقاً من أدوات بسيطة توحى أكثر ما تعين، وتلصّد أكثر مما تحل على خارج ما، فهي تمتلك حضوراً مزدوجاً: الأول باعتبار وظيفتها المستقلة داخل العرض (الملابس، أدوات موسيقية...) والثاني باعتبار وظيفتها السينوغرافية.

٦ التوزيع الصوتي: يندمج في العرض المسرحي باعتباره مكوناً مادياً ملموساً يؤسس فضاء الفرجة ويتوجه إلى حواس المتفرج مباشرة لخلق الصدمة والإحساس بالقصّة التي لا تطلق، صراخ استغاثة، ألم، أصوات غريبة، شهيق، زفير، عويل... (١٩).

" هكذا يقول الدكتور فاضل سوداني أثر انتونين أرتو ومفهومه حول مسرح القصص والتصور والإخراج المسرحي الميتافيزيقي المعاصر في تشكيل صورة العرض في المسرح العالمي، حيث حاول اكتشاف لغة جديدة للمسرح، بحيث (تكون قوة سحرية تستحضر ما وراء مملكة النطق والكلمات أو أن توحى به). وبمعنى آخر فإن المسرحية كعمل يجب أن تكون منظورة بقدر ما هي مسموعة ولذلك فانه ربط بين الميتافيزيقي والعلم والإخراج لأن المسرح بالنسبة له (يجمّل نظم ونصن مسيطر، ويكف أن يكون مسرحاً إذا تخلّى عن هذه المهمة). ومن خلال هذا حاول

أرتلو أن يخلق مسرحاً ميتافيزيقياً يستبدل فيه الكلام المتلوق بلغة جسدية بصرية محسوسة لأنه يرى بأن المسرح لا يؤثر على السمع فقط وإنما على الحواس الأخرى.

إن حلم انتونين أرتو يضيف الدكتور فاضل سوداني يخلق مسرح مرئي بوسائل بصرية يتحول فيه العرض إلى طقس أو شعيرة ويرتبط بالأحلام والرؤى التنبؤية، كان له مساهمة في كتاب ومخرجي المسرح المعاصر، ودفع بالكثير من الفنانين لتحقيق نظريته أو حلمه الإبداعي مثل غروتوفسكي وبيتر بروك وجوزيف شاينا وكاتنر وغيرهم من الذين خلقوا لغة الوجد الصوفي في المسرح (٢٠).

" هل يقترح أرتلو قالباً مسرحياً ؟" ماذا يعني أرتو عندما يجعل عنوان كتابه هو " المسرح وقرينه ؟" هذه أسئلة أخرى يطرحها مسرحي عربي آخر (الراحل الدكتور محمد الكفاط) خبير المسرح من كل جوانبه (كتابية وإخراجاً وتمثيلاً وقراءة وتظهيراً) عبر مسار تجربته الطويلة في الممارسة المسرحية، وأنصت للكثير من التوق والتأمل وربما التأثير كذلك للتجربة الأرتلية في مسرح القصص. محاولاً التأكيد على عمق هذه التجربة واتساع أفاقها، وخصوصاً من خلال أهم كتاب نظري " المسرح وقرينه" أو " المسرح وضمنه" Le théâtre et son double أصدره أرتلو حول المسرح، وضمنه تصورات حول اتجاهه المسرحي ومسرح القصص. ليس بتقديم أجوبة حاسمة ومقنعة على هذه الأسئلة، بل بضماغة غاياتها السؤالية والربحية في إجراء المزيد من الفحص المعرفي والجمالي لتجربة أرتلو الكبيرة. وكل ذلك يتواضع الطباخين والممارسين الذين همما تعمقت تجاربهم في المعرفة والإنجاز الجمالي والقاري، فإنهم يواصلون طرح وجهات نظرهم وتساؤلاتهم ضمن نوع من الاحتمال المعرفي غير المجازف بامتلاك اليقين. يتساءل محمد الكفاط عن التجربة الأرتلية في كتابه البعدي (المسرح وفضاءاته) قائلاً: " هل يعني أن ما كان سائداً هو " المسرح" وأن ما أتى به هو " القرنين ؟ إن كلمة القرن على كل حال لا تعني البديل كما هو الشأن عند بيرشت عندما أصدر " أوجانونه الصغير"، ولما لذلك، هل يعني أرتو أن المسرح المائد يمكن أن يتمايش مع قرينه الذي يقترحه علينا؟ إذ كثيراً ما يستعمل أرتو عبارة " اقتصر" وهو إنما يسعى إلى إقناعنا في رفق دون أن يبيدي موقفا صريحاً من المسرح الأرسطي. ومهما يكن من أمر، فإن العودة إلى أهم الأفكار التي جاء بها أرتلو هي التي ستمكّننا من تكوين تصور أولي للإجابة عن التساؤل الذي طرحناه من قبل وهو: هل يقترح علينا أرتلو قالباً مسرحياً؟ (٢١)

٣ المسرح والشعيرة:

يقترح القاموس المسرحي لبارتيس بافيس بخصوص علاقة المسرح بالقدس أو الشعيرة التعريفات أو الإضاءات التالية:

بالنسبة لأصل المسرح، تنفق على موضحة احتفال ديني تقيمته مجموعة بشرية لتخليد شعيرة زراعية أو طقس إخصاب يقوم على إعدادات ومشاهد نرى فيها إليها يتحضّر لبعث حياة أخضر، أو سجيناً يواجه الموت، أو استمراراً دينياً أو حفلاً تهتكياً أو كرنفلاً أو لعبة منتظمة. وبالنسبة للديونيزوسية تكون التراجيديات قد انحدرت من إقامة الشعائر التعيد الديونيزوسية ومن أناشيد الديثرامب. وتشتمل كل هذه الطقوس مسبقاً على عناصر ما قبل مسرحية: مثل أزياء المحفلين بالقدس وأزياء القرابين البشرية والحيوانية، ثم اختيار أدوات رمزية كالسيف والفأس اللذين كانا يستعملان في المنهج (٢٢)



لذلك، أو " بمعنى آخر كما يقول الدكتور حمن المنيعي كان الاحتفال الديني بداية المسرح ومنبعه. فهذا ما يؤكد تاريخ المسرح اليوناني الذي انحدر من طقوس الاحتفال بأعياد " ديونيزوس " كما انحدر قبله المسرح المصري من الطقوس الجنائزية، وبما أن طقوس الرقص والغناء والدرج والتعبد والعريضة والصراع، ليست إلا مجرد تظاهرات احتفالية، فإنها تتطوي مع ذلك على " عناصر ما قبل مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات

وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لقضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري... (١٨)

إن قيام المسرح على الفعل الاحتفالي وارتباطه بالمقدس والشعيرة، سواء في مراحل نشأته الأولى أو عبر تاريخه الطويل، أو حتى في ممارساته وتجاريه الحديثة والمعاصرة، لا يحتاج اليوم إلى تأكيد. إلا ما زال المسرح يستند في العديد من تجاريه إلى الطقوس والشعائر. حيث " تقوم هذه الشعائر التي ما زلنا نشر عليها اليوم تحت أشكال جد متشابهة في بعض مناطق إفريقيا وأستراليا وأمريكا الجنوبية، بمسرحية الأسطورة الجسدية والحكيمة من قبل محققين حسب تطور دائم يتمثل في: شعائر الدخول التي تهيب القرىبان وشعيرة الخروج الكهنة بضمنا عودة الكل إلى الحياة اليومية. أما وسائل التعبير فهي الرقص والتمثيل الإيمائي والحركة أو الإشارة المقلنة بشكل صارم. ثم الغناء فالكلام. هكذا تكون التراجيديات حسب نهتشة قد نشأت انطلاقا من روح الموسيقى في عصور الإغريق القديمة (١٩).

" انطلاقا من هاته الجنود الدينية للمسرح يضيف باتريس بافيس، فإن هذا الأخير اليوم حينما قويا نحو العودة إلى هذه الجنود. الآن وقد كفت الحضارة الغربية عن اعتبار نفسها حضارة فريدة ومتفوقة إذ فتحت كذلك أفقها لثقافات غير أوروبية، حيث الشعيرة ما زالت تلعب دورا رئيسا في الحياة الاجتماعية فليس أنطونان آرطو في هذا المضمار سوى التجسيد الخاص لهاته العودة نحو منابع الحدث المسرحي. ويرفضه لمسرح بورجوازي قائم على الكلمة والتكرار الميكانيكي والمردودية، فإنه قد أعاد ربط المسرح بالنسق الثابت للشعيرة والاحتفال. إن آرطو لم يعمل مثل شاماني ثاموشور (ساحر عباد الطبيعة والقوى الخفية في آسيا الوسطى) سوى على التركيز والتعبير عن اجتذاب عميق نحو مسرح منشغل بجدوره (٢٠)

إن مسرحية " الشرط الإنساني " من خلال أشكال التعبير الجسدي والإشاري كالرقص والجذبة وأشكال الفرجات الشعبية

والدينية، غالبا ما ظلت تتشبث وتحافظ على جل عناصرها الطقسية والاحتفالية المنوطة لها منذ عروضها الأولى في المابد والمفرقات والساحات والمزارات. لذلك ظلت العديد من التظاهرات الشعبية والاحتفالات الشعبية داخل كل المجتمعات الإنسانية تكتسي طابعا أو شكلا مسرحيا، يؤدي أدوارها أو يصنع فرجاتها مؤدون وممثلون يدافعون الثقافية والرفعة في " العلاج " و " التطهير " والوصول إلى حالات الانخراط القصوى. لذلك " هذا كان كل طقس احتفالي يقوم على الفرجة، فإن الأشكال الحقيقية للمسرح تظهر وتتم مع ظهور الاحتفالات والشعائر. وهذا ما يفسر علاقة المسرح اليوناني بالاحتفال. إذ حينما حدث الانفصام بينهما انفلق المسرح في بنائيات ابتداء من النهضة الإيطالية إلى أن دعى الفيلسوف جان جاك روسو بالعودة إلى الاحتفال بمعنى الحقيقي. مما دفع المسرحيين في فرنسا أمثال جاك كوبر إلى إلغاء النص التقليدي لغناء كاملا ليستلهم مسرح " النو NO " وأسلوب الكوميديا ديالرتي (٢١)

لذلك، وإلى جانب كل هذه الأشكال من الفرجات والعروض المسرحية المتنوعة أو المبنية على التطقيس، فإننا " نلاحظ داخل كل هذه أشكال التمثيل المسرحي وفي كل الحقب آثارا شعائرية: (سأخرة أحيانا لكنها بالأحرى راسخة ومتعذرة الاستئصال) إنها الضربات الثلاث المعلقة دائما عن بداية العرض المسرحي، والتي لا يعرف أي عرض كيف يبدأ، ثم دونها، ثم الستارة الحمراء ومنحدر مقدمة الخشبة وأضوائها، ثم تحية الممثل للجمهور.

كل هذا يشير إلى أن المسرح الذي ما كاد ينفصل ويبتعد عن الشعيرة والاحتفال، حتى أخذ يبحث عن العودة إليهما بشكل ميثوس منه، كما لو أن هذا الرجم الخاص بمسرح مقدس كان بالنسبة له فرسته الوحيدة من أجل البقاء على قيد الحياة، في اتصاله بفنون الطبقات الشعبية وفي رحم القبلة الإلكترونية. (٢٢)

تتأكد هنا على الأقل الأصول الدينية للمسرح، وعلاقة الشعيرة

تربية بسيطة، إنه شاف أيضا. يتعلق الأمر هنا بعدم الإخفاق في الإخراج الخاص بالمشهد الذي نرغب في تأديته، لأن من يخطئ الدور يشوش اللعبة ويفسد التوازنات الحيوية. من الحياة ينسخ المسرح صورته المطابقة. من الذي لم يتورط في لعبة السكر والعشق؟ إن الذي لم يمثل فكرة العيش لن يدرك أبدا عبء الحياة على جسده الخاص وعلى شخصه الحميم. نتظهر بتمثيل هيأنا لأفئتنا. ولا نحيا بتحصين تلك المسام المنشرة بلهيب حركات التمرين الذي نتعامل.

ليس المسرح فعلا ذهنيا فقط، ويمكن لأي استعمال مفرد للدماع أن يفرغه من كل مغزى، وإذا كان المسرح أيضا وبشكل خاص، تمرينا جسميا (بالمعنى المارم) ورياضة روحية، فهو ينسب بشكل أقوى لممارسة التعزيم لأن في ذلك تحقفا للروح ولأن هناك دعوة للروح من الظلمة. لكي يتوجه الروح لا بد أن يمر كل شيء عبر الجسد. يحتفل المسرح بشعيرة مظهر ذنوبية، إنه اللعبة التي تليها الروح لنفسمها. ويكون الجسد والصوت بمثابة تسلية لها. يبقى المسرح قيمة روحية في النهاية، بل هو أنس وألفة وصلات إيجابية بين الناس. يعتبر المسرح بحق من بين أكثر فنون الكلام توحيدا حول الأساطير المؤسسة، لذلك لا يستطيع أن يحيا دون تواصل الكثير من الناس. إنه يقيم جملة من علاقات التكافل التي تبدو في عدة مجتمعات كمكان للتمرين على ما لبعض أفراد مجتمع ما من مسؤوليات تجاه البعض الآخر (٢٥)

لكننا نعلم أيضا أن التحولات الحضارية الحاصلة وإن كانت دعوة جان جاك روسو وأرطو وغيرهما بالعودة إلى الطقوس والاحتفال في المسرح ما زالت قائمة عملت على تقريب دور الشميرة والطقوس والاحتفال المسرحي، سواء بإبقائه حبيس الفضاء الملحق للعبة الإيطالية، أو من خلال إغراق تصوصه الدرامية بنوع من الكتابة الذهنية والتركيز على الضحك التفسعي لذات الإنسان وكبائنه المزقة. لقد أدت هاته التحولات إلى اختفاء أو تقزيم العديد من الظواهر المسرحية الشعبية التي انتمت منذ نشأتها بارتباطها بنوع من الطقوسية والشمائرية في الأداء، كما ارتبطت بالفضاءات المفتوحة التي كانت تؤدي بها في الهواري والطرقا، مثل "الكوتيبا Le Kotéba" الإفريقية. هذه الظاهرة المسرحية التي نشير لها هنا كنموذج فرجوي وكشك مسرحي يدخله الأفارقة عموما ضمن ما يمكن تسميته بـ "مسرح السلوك الاجتماعي". وهو مسرح تقليدي تابع من القوافين والأعراف التقليدية التي تقيد الفرد في المجتمع الإفريقي وتعمل "بمنطق بأن المجتمع وحده الجدير بالاعتبار". لكن مسرح "الكوتيبا" في مالي وهو "نمط من المسرح الشعبي ينظمه الشباب مرة كل سنة، ويعطي لهم فرصة توجيه النقد إلى كبارهم. وهذه هي المناسبة الوحيدة في السنة التي يستطيعون فيها أن يفعلوا ذلك دون خطورة، فيجهرون برايهام في المجتمع، ولا يستطيع الكبار أن يمارضوهم. وكل ما يقال في هذا المسرح هو فوق القانون.

وفي يوركنيا قاموس تقيم مجتمعات موسي (Mosi) مرة كل سنة سوقا ليلية وفي غضون الليل تسري في الليمبو القواعد المستترة كلها: فيستطيع المرء أن يعرضي مع الشخص الذي كان يعلم به طوال السنة (من ذكر وأثنى) وما إن يطلع الفجر إلا وقد عاد كل شيء إلى طبيعته. وهذا المثلان من أشكال التمثيل المسرحي وغير المسرحي يدرك أبطالهما أنهم يمثلون وأن القواعد قد تغيرت في لحظة معينة، ويستهدف هذا النوع

بالاحتفال. باعتبار المسرح في حد ذاته شميرة وشكلا من أشكال الاحتفال "المنظم"، والذي يعمى الإنسان من خلاله، ليس فقط إلى الشعور ثانية على أصوله وجذوره، بل إلى إعادة تمثيل ذاته في مختلف حالات ولحظات تشخيصها وتمزقها الوجودي. والطقس كان دائما وسيلة أساسية يمارس من خلالها الإنسان ضمن التجمعات والمجتمعات البشرية هويته. ويمكن حسب هذا المنظور اعتبار كل طقس يشتمل على جوهره ومكوناته على أساس درامي لكونه يتوفر على جل العناصر المكونة للمشهد المسرحي: من مؤدين (محتفلين) وأزياء ورقص وغناء وجمهور واستعمال للجسد ولخلفات الوسائل المادية المتوفرة في فضاء الطقس (الفرجة) والاحتفال، إنها عملية تمثيل مشهد الحياة نفسها بشكلها وأفعالها اليومية، ولو أنه في الوقت الراهن لم نجد "أدري حسب قول الكاتب الكونغولي تشيكاي أو تامبي إلا أمثلة قليلة للكان المحض لتمثيل مشهد الحياة الذي تمنحه أنفسنا خارج هذه الحياة" (٢٦). ثم "ليس لمة في الواقع شعب لا يمسرح (أدري فهل من التصريح الأساسية لحياته. نولد، نضرب، نلعب، ونرى قواعد تنهها) لتسمح بتجاوز الابتدال الظاهري لكل من هذه الأفعال التي تحولها نفس القواعد إلى طقوس تشفعية متنوعة. لأن هذه الكيفية في التواجد بالمسرح" داخل الحياة وبتسرح كل شيء أو إيداله إلى طقس هي التماس أبدي للمظهر. أو هي بكل بساطة تعبير عن مشيئة لا تقهر في منع اتساع أكبر للإلهام العميق الذي يمكن من الخروج بسلام من غمرات الحياة)...وعندما نرقص ونعشق، نعلم أن كل انفعال لكي يكون ظاهرا لنفسه، يمر عبر إخراج لإشارات التصريح الإلهائي الذي تكونه بخصوص تلك الرقصة وذلك الشق، رقصة عشق على شرف المحبوبة الغالية، ورقصة عشق من أجل الأطفال الجيلة. لا تكون الهيامات الصوتية حقيقية. فهي في حاجة لأن تنطق، وتظهر، وتصرخ وأن تبدي قوة عافيتها الجيدة، ليس لشمائريا ذلك الذي لا يتضمن نوعا من المسرح أو المسرحانية. *théâtralisée* وعلى الشهوة أن تمثل بالأساس لكي تحيي ذاتها بشدة، ولا نهاية مصداقية ستبقى لهذه الشهوة؟ تسرح الصلاة باستدراجها إلى منتهى الارتياح، وبالعودة يكف الجسد والصلاة (الكلام التعزيمي) عن كونها متماكسين، يستقران داخل تمارضهما الأول (الجسد صلاة والصلاة جسد)، وتتعرض الصلاة ككلمة إلهية من الجسد (٢٤)

يستمد المسرح الشامل إذن تصويفه من منافع الرعدة الجماعية. وأشكال التفسير التي يمدجها ليست غريبة عن بعضها البعض، فهي ملزمة بأن تسهم في تحقيق نوع من التكامل. لذلك يقتضي المسرح الشامل تلك المشاركة النشطة لكل كمتبلين، ومن لا يتواجد هناك إلا من أجل مشاركة خطر بالغ مصبق. ثم لأن انفعاليته تجعله قابلا للانجراف وتجعله فريسة سهلة للنقوى التي يصرها الحقن من أسرها. هكذا إذن أصبح ارتداء القناع ضروريا لضمان سلامة الممثلين الذين قد يتعرضون لشر مستطير خلال لحظة ارتداء دون إغاثة من هذا القناع.

وباستهانه، يصبح الشمائري المسرحي أو المقدس كذلك مسرحا، حيث تضطلع بأدوار الممثلين وكل الأدوار المدهشة بما هو جوهري. لا يتعلق الأمر بتاتاً بالعلاج والتخلص من الشر بل بخلق نوع من الانتهاء أو بإعداد منطقة للبعد أيضا. مع ذلك لا يفقد الشمائري الذي يمتنه المسرح على هذا النحو روح جذوره المقدسة. إن اللعب الذي يدعو إليه هو أرقى من أن يكون علم



جمهورًا من العامة، أكثرهم أميون، يستمتعهم عن طريق التماثل بأشياء تهمهم في حياتهم اليومية. والهدف من ذلك خلق جو يشجع على الاتصال بين مختلف فئات الجمهور؛ ليقرر ما إذا كان عليه أن يغير سلوكه أم لا؟ (٢٦)

أما اليوم يقول الكاتب الكتفولي الراحل "تشيكايكا أو تامسي" "فقد تم إدخال الكوتيتا" ضمن النص المسرحي المبني" و"وضع لها إخراج". على هذه الأخيرة أن تخضع لسخافة ديكور مرتجل وتكتفي بالموهبة المبكوة لبعض الممثلين حتى تعيش وتبقى. عليها أن تستغني كذلك عن جمهور الشارع وتقتنع ببعض المتفرجين المحظوظين.

لقد فقدت "الكوتيتا" بإبذالها خاصيتها الابتكارية. وتحويلها إلى حرجة في الهواء الطلق كان بإسكانها أن تجسد مسرحا للشارع منقولاً إلى الخشبة. لأن تكون شيئاً آخر غير ذلك؟ (٢٧)

٤ المسرح والأثنروبولوجيا؛

إن المسرح لكونه أكثر الفنون ارتباطاً بالتجارب الحياتية للإنسان (الفردية منها والجماعية) قد تجاوز ربما كونه فناً مسرحياً فقط إلى وظائف أخرى، مكنت الإنسان من العثور على إمكانية وسيلة هائلة للتطرق إلى نفسه وإخضاعها للملاحظة والمراقبة، من جهة. ثم لفتح ثقافته الخاصة على العديد من الأشكال الثقافية الأخرى، اليعيدية والمغايبة، وذلك من أجل الاستفادة من كل القيم الجمالية التي تتوفر عليها هذه الثقافات، ثم من أجل الوصول إلى نوع من التحول العضوي الكفيل بإخراج الثقافات المتمركزة حول ذاتها (كالثقافة الغربية على الخصوص) من مآزقها الأيديولوجية والجمالية، وكذا من أجل جعل الفرد من خلال تواصله الجمالي في قلب الحضارة الكونية.

من هنا وجدت الأثنروبولوجيا (وخصوصاً الثقافية منها) في المسرح وفي أشكال الفرجة الأخرى مجالاً أساسياً لتميق نظرتها إلى الإنسان من جهة، ثم لجعل هذا الإنسان في قلب عملية التواصل الكوني. ولقاربة هذه الطروحات، نقترح هنا كذلك كمدخل لهذا المحور بعض الإضاءات أو التعريفات القاموسية لعلاقة المسرح بالأثنروبولوجيا، باعتبار هاته التعاريف تقدم نوعاً من التأطير الدقيق والرصين للظاهرة وللمسألة المبحورة من جهة، ثم لكونها تساعد على استجلاء المبدى من المفاصل المعرفية والجمالية المرتبطة بالظاهرة المدروسة وتحدد إطارها التاريخي والاصطلاحي من جهة ثانية.

لكن قبل ذلك، نعهد بما أورده الدكتور حسن المنيعي في هذا الإطار ضمن مدخله الهام لدراسته "أفق تحديث الفرجة الغربية". حيث يعرض إلى علاقة الأدب بالأثنروبولوجيا من خلال كسباب "لوي فان دلفت L.V.Delft" "الأدب والأثنروبولوجيا" الذي يعتبر أن "مصطلحي (الأدب والأثنروبولوجيا) "وصلا إلينا ولهما ثقل نوعي ينطوي على تاريخ ثقافي، على أنه في القرن السابع عشر لم يكن أي منهما يفهم بالمعنى الملائم اليوم. فالأدب في تلك الحقبة كان يعني أساساً "المعلم" L'érudition. أما الأثنروبولوجيا، فقد انحدرت من اللغة اللاتينية الجديدة بعد أن ورد اسمها لأول مرة (أثنروبولوجيوم Anthropologium) في كتاب الألماني مانيهون هوندت Magnus Hundt Anthropologium de hominis Digniti. وكانت تعني آنذاك: علم التشريح.

Anatomie، كما أنها عقدت علاقات مع علوم أخرى كالأنماط الإثنوغرافية، وتاريخ الطب، والكارطوغرافيا، وعلم الفراسة، والروحانيات ... الخ.

بمباراة أخرى يضيف الدكتور حسن المنيعي إن المعنى الحديث والمتداول عن الأثنروبولوجيا لم يستقر قبل نهاية القرن التاسع عشر. لذلك، فإذا كان أدباء العصر الكلاسيكي الفرنسي يؤلفون "خطاباً حول الإنسان"، فإن هدف الأثنروبولوجيا الكلاسيكية هو دراسة هذا الخطاب. وهذا يعني أنها شكلت مجالاً معرفياً يلف في موازاة الأدب ويعمل على مسانفته؛ بل إنها هي التي دعمت المذهب الإنساني أعوشر هسست وعملت على تأسيسه لأنها ركزت في صيغتها الكلاسيكية على مفهوم "الطابع" Le caractère الذي ساعد الدارسين على تفهم الطبيعة الإنسانية وتشكيك معنى الآخر.

لهذا، فإذا كانت كتابات الأدباء الأخلاقيين أمثال مونطيني ولروشكو وبرويرير تهتم بشكل الأنا، أي الطابع، فهذا يعني أنها كانت تنتمي إلى الأثنروبولوجيا أدبية مستخول الانتقال إلى أثنروبولوجيا فلسفية كما هو الأمر بالنسبة للأثنروبولوجيا البنوية التي تهتم ببينة الطبيعة الإنسانية أي بمعرفة الإنسان في شموليته وذلك انطلاقاً من إنتاجاته من جهة، ثم من تمثيلياته من جهة أخرى (لفي ستروس).

وإذا كانت الأثنروبولوجيا الكلاسيكية تهتم بالطابع، ألا يمكن القول بأن "أرسطو" قد ابتدع أثنروبولوجيا مسرحية عندما عالج في كتابه "فن الشعر" طابع الإنسان Ethos أي البطل التراجيدي باعتباره معطى طبيعياً في موازاة معطى آخر هو المتفرج. يقول معرفاً التراجيديا "إنها محاكاة لفعل جاد وكامل، يعمل دلالة هامة، ومكتوب بلغة جميلة منمقة... أما المحاكاة، فإنها تتحقق عن طريق الفضل لا السرد بحيث تثير الشفقة والخوف فتطهرنا من هذه المشاعر" (٢٨)

أما على المستوى الثقافي والفني، حيث التجأ المسرح الغربي في بعض نماذجه إلى "تعهد على قواعد الفنية وسعيه إلى تحويل قيمة الجمالية اعتماداً على أصوله الأولى، أي "التقليد" والانفتاح على المقدس ليمسرحها من حيث توظيفها أداة لمناقشة تراكيماته وتطويرها انطلاقاً من فرضيات فنية وقناعات ثقافية وحضارية كما فعل أوجيتو باربا. Barba الذي أسس مسرح الأودن L'oden ثم المدرسة العليا لأثنروبولوجيا المسرح L'ISTA وذلك لفنية واحدة، وهي الابتعاد عن نماذج المسرح كما هو سائد في الغرب، ورفض بنياته التي تنتمي إلى مركزية ثقافية أوروبية

لاحتضان أشكال مسرحية مضادة تتجاوز تلك المركزية، وتعمل على معاورة لغات وتقاليدها درامية أخرى تخول له تحقيق التداخل الثقافي L'interculturel وكونية المسرح.

وكما هو معلوم، فقد سبقه إلى ذلك عدة مسرحيين أمثال بريشت وغروتوفسكي وبيتر بروك وغيرهم، لكن العبقرى الكبير في هذا المجال يظل هو أستاذهم أنطونيانو آرطو، الذي أسس مسرح القنطرة أي أنثروبولوجيا مسرحية ترفض مسرح الحكاية القديم بمراوئية الواقع، وتتمسك بالبحث في الروافد الحقيقية التي بإمكانها أن تقني الفرجة وتخبر بها من المؤلف والمخرج، وقد وقف على هذه الروافد في المسرح الشرقي الذي ساعده على افتراض مسرح احتفالي Cérémonial يرتبط بالطقوس التي تعد تمرينات شاعرية وتعبيرا عن حاجة مسرحية روحانية. مسرح يعيد النظر إلى هيمنة النص، ويستخدم لغات تخاطب الحواس، وتدعو للمشرج إلى المشاركة في الفرجة، لكنه مسرح يركز في الأساس على الممثل باعتباره جسدا يمارس مهنة الجنون، ويفقد "خيماثا" يربك عناصر الواقع تركيبا جديدا. لقد فسح هذا المسرح المجال لظهور ممارسات عديدة في أوروبا وأمريكا، وكذا على مستوى المسرح اللاتيني Psychodrame والارتجال وهتون الرقص والكابريه، ولأن آرطو اعتمد المسرح الشرقي الذي ينشد الطابع الحكائي للفرجة، فقد صار مسرحه "سندا أنثروبولوجيا" بالتسبب للمخرج الأوروبي وذلك من حيث تأسيس فرجته على منظومة اللامات ينتصب في وسطها الممثل الذي أصبح موضوع خارج هويته وثقافته وتاريخه، ويخضع لتدريبات تجعل جسده محملا بأوصاف ميتولوجية تدفعه إلى بث الحياة في الفرجة" (٢٩)

في قصصه لملاقة المسرح بالأنثروبولوجيا، يسوق باتريس بافيس في فاهوس المسرحي العديد من التفسيرات، نقبس منها التفسيرات التالية:

١ "تجد الأنثروبولوجيا في المسرح مجالا استثنائيا للتجريب، ما دامت تملك إمكانية ملاحظة أناس يعثلون من خلال اللعب المسرحي أوضاع أناس آخرين. إذ يرمي هذا الظاهر بتخليط وإظهار سلوكيات هؤلاء الناس وكيف يتصرفون داخل المجتمع، يمنح المسرح والأنثروبولوجيا المسرحية نفسيهما بجعل الإنسان في وضعية اختبارية وسائل وإمكانات إعادة تشكيل مجتمعات صغيرة وتقييم علاقة الفرد بالمجاعة" (٣٠)

٢ "إن فكرة النظر إلى المسرح من داخل الأنثروبولوجيا أو نظرية الشكافة ليست وليدة إيماننا هاته، إذ تكاد كل الدراسات المسرحية تشير إلى فرضية الجنون. ثم إن فكرة كهاته، منغلقة بمسألة الأنساب، قد انطلقت في القرن العشرين مع آرطو على سبيل المثال، محمولة برغبة العودة نحو الفناء، وينوع من الحنين إلى الأصول، ثم برغبة مقارنة الثقافة الغربية مع ثقافات بعيدة. ويبدو أن الأنثروبولوجيا الطبقية على المسرح (ولو أنها زالت لم تحصل على هاته التسمية بعد) قد ظهرت إلى الوجود على إثر حصول نوع من الوعي بـ "انزجاج في الحضارة" (هرويد) وبعدم تلاؤم الثقافة والحياة المشابهة لتلك التي شخصها آرطو: "إطلاقا، لما تكون الحياة هي ما ينتهي. هكذا تحدثنا عن الحضارة والثقافة، وثمة توازن غريب بين هذا الانهيار للعمم للحياة هذا الانهيار الذي هو أساس الفقد الحالي للرمزية وبين قلق ثقافة لم تصادف الحياة على الإطلاق، ثقافة خلقت لتظن الحياة". إن هذا الإحساس بانهيار ثقافتنا ولقد اتنا لنظام مهمين للإحالة يتسبب في جعل

الممارسات السابقة لمسرحيين من قبيل بروك، غروتوفسكي أو أوجينو باربا، ممارسات متممة بنوع من التسبوية، تجعلهم هاته الأشياء يحسون بأشكال مسرحية غريبة ومجلوبة، وتمنحهم على الخصوص نظرة إثنولوجية إلى الممثل، إذ تنضم هذه التجارب المسرحية في جزء منها إلى أنثروبولوجيا ليني ستروس التي تحاول جاهدة فهم الإنسان "انطلاقا من اللحظة التي يكون فيها تمثل التفكير الذي نبث عنه يهدف إلى خلق مصالحة بين الفن والمنطق، بين الفكر والحياة، ثم بين المصنوع والمقول" (٣١)

٣ "بوسنا اللجوء هنا ومثلما فعل Volli لكن بشكل أكثر جزئية في (Barba savarese ١٩٨٦) إلى مقالة مارسيل موس حول "تقنيات الجسد" (١٩٣٦) للتعرف على "الحفريات التي يتمكن البشر بواسطتها، من مجتمع لآخر، وبطريقة تقليدية، من معرفة استعمال أجسادهم". يقدم ماوس لذلك أمثلة عديدة معتمدة من كافة الأنشطة التي يقوم بها الإنسان، لكنه بالرغم من عدم إشارته إلى المسرح أو الفن، فهو في كل الحالات لا يعارض بينهما ولا يجعلهما في وضعية تقابل، لكونه يرى حسب منطقين شخصيين أن كل تقنية، سواء كانت تنتمي إلى اليومي أو إلى الفني، هي دائما محددة من قبل المجتمع، يستعير باربا من ماوس هذا المفهوم الخاص بجسد مشروط بمواصفات الثقافة الغربية، لكنه يفعل ذلك من أجل إدخال نوع من التقابل بين وضعية اليومي ووضعية التمثيل: في اليومي، تكون تقنيات أجسادنا وثقافتنا، وبوصفنا الاجتماعي وبالهيئة التي نمارسها، لكن داخل وضعية "التمثيل" "تقنية الجسد مخالفة تماما.

يبدو اقتراح باربا أكثر ميلا إلى أن تقنية الجسد في التمثيل أو الفرجة تفسر بشكل جذري، حيث لا يعود الممثل خاصا لشروط ثقافته. والحالة هذه أننا لا نرى بشكل جيد ما كان سيقتد إلى تحول من هذا النوع، مما يجعل الممثل يقدم على تغيير جسده بمجرد ما يغير بيئته أو إطاره الاجتماعي، وحتى داخل التمثيل، فالممثل وخصوصا الممثل الغربي يظل تحت رحمة ثقافته الأصلية وتحديدات تحت رحمة إشارته Gestualité اليومية، ثم إن فكرة فصل الحياة عن التمثيل (الفرجة) هي فكرة غريبة في حد ذاتها، لكوننا نستمع نفس الجسد في الحياة والتمثيل معا، ثم إن التمثيل هنا ليس بمقدوره أن يهوى كل شيء، يوشك هذا التمييز بين اليومي والتمثيل أن ينزلق نحو تناقض حاسم وواضح بين الطبقية (الجسد اليومي) والثقافة (الجسد في الفرجة أو في وضعية التمثيل). إنه تحديد التناقض أو التمازج الذي تعمل الأنثروبولوجيا جاهدة على تفنيده وحضه (٣٢)

تقدم هذه التفسيرات إذن أوجه العالقة المتعددة بين الأنثروبولوجيا والمسرح، سواء من خلال التصور المركزي الذي جعلته الأنثروبولوجيا المسرحية على الخصوص مهدا لاشتغالها، والمتمثل في كونها "العلم" الذي يحاول "دراسة السلوك البيولوجي والثقافي للإنسان في وضعية العرض، والمقصود هنا الإنسان الذي يستعمل حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ تختلف عن تلك التي تتحكم في الحياة اليومية" (Barba sav- arese ١٩٨٦)، أو من خلال ما تقترضه هذه الأنثروبولوجيا بوجود "فيزيولوجيا غير - ثقافية يخضع لها الشرق والغرب، الشمال والجنوب" (٣٣)

من هنا أيضا، يكون المجهود الجبار والمؤمن لباربا، في جعل الأنثروبولوجيا المسرحية علما قائما بذاته ولو أنه لم يحصل على

Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - Messidor (٨)
/ Editions sociales, Paris 1987 - p 404.

(٩) د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة
الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز
فاس ١٩٩٤ ص ٦٤.

(١٠) التجربة في المسرح سعيد الناجي دار النشر المغربية بالدار
البيضاء ١٩٩٨ ص ٤٣.

(١١) أليز نغمة، ص: ٤٥، ٤٦.

(١٢) أنطونان أرتو مقتبسات المسرح الشرقي محمد سكري
مجلة: المدينة العدد ٤ (١٩٧٠ ص ١٠٧.

(١٣) المرجع نفسه ص ١٠٥.

(١٤) التجربة في المسرح سعيد الناجي دار النشر المغربية بالدار
البيضاء ١٩٩٨ ص ٤٦، ٤٧.

(١٥) د. فاضل سوداني المسرح البصري ضد الأدب (رؤيا
أركيولوجية مقاربة) موقع على الإنترنت، www.rezgar.com

(١٦) الدكتور محمد الكفاك المسرح وقضاياه البوكلي للطباعة
والنشر والتوزيع القطرلة الطبعة الأولى ١٩٩٦ ص ٩١.

(١٧) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - Messidor /
Editions sociales, Paris 1987 - ٣٢٨

(١٨) د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة
الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز
فاس ١٩٩٤ ص ٦٤.

(١٩) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - Messidor /
Editions sociales, Paris ١٩٨٧ - (ص ٣٣٩)

(٢٠) المرجع نفسه (ص ٣٢٩)

(٢١) د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة
الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز
فاس ١٩٩٤ ص ٣١.

(٢٢) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - Mes-
sidor / Editions sociales, Paris ١٩٨٧ (ص ٣٣٩-٣٤٠)

(٢٣) تشيكايكا أو تامسي " الجنود المقدسة لمسرحنا " ترجمة:
بوجمعة الموفي جريدة " الاتحاد الأسبوعي " (المغربية) ١٥
يناير ٢٠٠٤، العدد ٨٦.

(٢٤) المرجع نفسه.

(٢٥) المرجع نفسه.

(٢٦) المسرح الإفريقي: لحظات من الانطلاق الخضر عبد الباقي
نيجيريا موقع على الإنترنت www.islamonline.net

(٢٧) تشيكايكا أو تامسي " الجنود المقدسة لمسرحنا " ترجمة:
بوجمعة الموفي الاتحاد الأسبوعي ١٥ يناير ٢٠٠٤، العدد ٨٦

(٢٨) د. حسن المنيعي أفق تحديث الفرجة المغربية (مدخل) موقع
الدكتور حسن المنيعي على الإنترنت (Lamniaie.free.fr)

(٢٩) المرجع نفسه.

(٣٠) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - Mes-
sidor / Editions sociales, Paris 1987 - p 39.

(٣١) المرجع نفسه ص ٤٠.

(٣٢) المرجع نفسه ص ٤١.

(٣٣) د. خالد أمين " الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا " موقع
حسن المنيعي على الإنترنت (Lamniaie.free.fr)

(٣٤) د. حسن المنيعي أفق تحديث الفرجة المغربية (مدخل)
موقع الدكتور حسن المنيعي على الإنترنت (Lamniaie.free.fr)

هذه الصفة بعد على حد تعبير باتريس بافيس قد تم العديد من
المعارف والإضاءات والتفسيرات الجمالية المرتبطة بأهم عنصر في
الفرجة المسرحية، الذي هو الممثل وجمده الموقع لكل حركة وإشارة
تصنع دلالة وحرارة العرض المسرحي في آخر المطاف، خصوصا
ضمن الشروط أو هذا التعارض الجارح أحيانا بين حضارتين
وثقافتين ووضع الجسد في الحياة اليومية ووضعه في الفرجة
والتمثيل المسرحي، هي المواقف التي ترغم هذا الممثل على القبول
بنوع من " الانغماس " أو " إلغاء الذات " أحيانا كي يصل إلى عمق
التواصل المسرحي، سواء مع ذاته التي هي في حاجة إلى العودة إلى
" تعبيراتها البدائية " أو مع الكون الذي يشكله الاختلاف وتعدد
التعبيرات والثقافات.

ولإضاءة هذا الأمر أكثر، وخصوصا دور أوجينو باريا في
التأسيس لقيم جمالية جديدة داخل المسرح الغربي، ثم ذلك النوع
من " مآزق التعبير الجسدي " التي يجد الممثل الغربي تحديا نفسه
في مروايتها كلما تعلق الأمر بتحويل تعبير مسرحي إلى قيمة
جمالية كونية تخدم ثقافته الأصلية وعمق التواصل الإنساني، ندرج
هنا في آخر هذا المحور من دراستنا رأيا للدكتور الناقد حسن
المنيعي، إذ يقول:

" من هنا، فإذا كان الممثل الغربي قد تعلم مبادئ المؤدى الشرقي
مثل الانغماس (أي إلغاء الذات) والفراغ (أي الخروج من العالم الذي
يحيط به لإنجاز المهارة واكتساب روحانية شاملة)، فإن أنثروبولوجيا
أوجينو باريا قد راهنت على تقنية الجسد (جسد الممثل) وعلى
ضرورة تبلورها مسرحيا "في استعمال خاص، أي في الاستعمال
الخارج اليومي للجسد الذي لا تحده الثقافة ولا المهنة ولا الأوضاع
الاجتماعية. بمباراة أوضح، إن أنثروبولوجيا "باريا" تلوح كفضية
مستوى قاعدة تنظيم مشترك بين الممثلين والراقصين، وتعرفه
باعتباره حقل ما قبل تمبيرية ق-تلمحلتشسيسهدهضن تكمن فيه
البيئات المنكورة والمبر/ ثقافية، وهو يوجد في الأصول الأولى
لمختلف تقنيات اللعب، لأنه بمعدل عن الثقافة التقليدية توجد
فزيولوجيا ركحية عبر ثقافية. وهذا ما يجعل لما قبل/ تمبيرية
تستعمل فعلا مبادئ تخول للممثل الراقص اقتناء الحضور
والحياة. (٣٤)

المصادر والمراجع:

(♦) كل التعريفات المأخوذة من " قاموس المسرح " لباتريس بافيس
(بالفرنسية)، والتي نصحها هذه الدراسة، هي من ترجمتنا
الشخصية.

(١) Patrice Pavis Dictionnaire du Théâtre Messidor /
Editions sociales, Paris 1987 pp 144-145)

(٢) المرجع نفسه، ص: ١٦٦، ١٧٧.

(٣) د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة
الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز
فاس ١٩٩٤ ص ٣٦.

(٤) أورد: د. حسن المنيعي في كتابه: المسرح المغربي: من التأسيس
إلى صناعة الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية
ظهر المهرز فاس ١٩٩٤ ص ٣٦.

(٥) د. عبد الرحمن بن زيدان التجريب في النقد والدراما
منشورات الزمن الدار البيضاء ٢٠٠١ ص ٦١.

(٦) التجريب في المسرح سعيد الناجي دار النشر المغربية بالدار
البيضاء ١٩٩٨ ص ٣٣.

(٧) أورد: د. عبد الرحمن بن زيدان في كتابه: التجريب في النقد
والدراما منشورات الزمن الدار البيضاء ٢٠٠١ ص ٦٢.

أبو العلاء المعري أو متهاتات القول

المعري محاطاً بأبناء غامضين في كتاب كيليطو الأخير

سرقة؟ يتساءل كيليطو؟ أم أن الأمر لا يعني سوى أن الخيام قد يكون ابناً آخر للمعري؟

كلنا يعرف احتجاج شيخ المعرة الشمرى على الآباء.. لكن أحداً لم يتوقع أن صاحب البيت الشهير (هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد) سيدخل نفسه محاطاً بالأبناء الروحانيين والرمزيين في آخر إصدارات عبد الفتاح كيليطو. لكن أبناء المعري وتلامذته ليسوا من النوع المذعن القانع بشرف مجاورة الأستاذ المكتفي بالأخذ عنه. إنهم صنف آخر، أو هم أصناف شتى: فالخيام يسرق أستاذوه ويتفوق عليه، كأنه كان



هل يمكن اعتبار دانتي صاحب (الكوميديا الإلهية) مجرد أخ أصفر أو ربما ابن رمزي لأبي العلاء المعري؟ ابن عميد في التاريخ والجغرافيا ولم يرضح عليه من نفس الثدي اللغوي الذي رضع منه المعري، لكنه استعاد أجواء كتابه (رسالة الغفران) بكثير من التائق لكن هل استعاد دانتي رسالة المعري فعلاً؟ ثم أيهما الأصل؟ الكوميديا أم الغفران؟ دانتي أم المعري؟

يحسم عبد الفتاح كيليطو هذه الأسئلة في كتابه الجديد (أبو العلاء المعري أو متهاتات القول) الصادر من دار تويقال للنشر

مقتعاً بأن "الشاعر الردي يستعمر أما الجيد فيسرق" كما سيقول إليوت فيما بعد. أما دانتي فقد صار ذا فضل على شيخ المعرة، ولم تشفع لأبي العلاء مع الشاعر الإيطالي أسطورة السبق التاريخي.

لكن هل هذا كل شيء؟ لا، يجيب كيليطو في الفصل الثالث الموسوم بـ (جنون الشك)، فلمعري تلامذة آخرون مباشرون هذه المرة: الخطيب التبريزي الذي فضح شكك أستاذوه، والقاضي أبي الفتح الذي أورد الذهبي عنه في تاريخ الإسلام حكاية تؤكد صحة دين أبي العلاء. وسواء تعلق الأمر بالتبريزي الذي سأل المعري عن اعتقاده فاجابه مستدرجاً ما أن لا شاك. فقال له أبو العلاء: هكذا شيخك. هانفصح شكك صاحب اللزومات. أو بابي الفتح الذي دخل عليه مرة في وقت خلوة فسمعه يتلو آية من سورة الحشر ويبيك مما يؤكد إيمان الشيخ وقوة يقينه.. حينئذ التلميذ قد انطلقاً معاً من موقف الشك في عقيدة الشيخ والحيرة من أمره. لكن هل يكفي الانحياز لرواية دون أخرى لتغلب اليقين على الشك؟

يبدو أن أمر أبي العلاء معبر فعلاً على هذا المستوى وإن استبعدنا روايات الرؤاة وكثفتها بانتاجه الأدبي وحده. لذا يرى كيليطو أن سبر غوره يحتاج من الباحث تقليب كلامه على كل الأوجه، وعدم الاطمئنان إلى ظاهر القول عنده. فالرجل

بالدار البيضاء هائلاً: "يمكن القول بدون مبالغة إن دانتي أدر في المعري. أجل، كتب دانتي الكوميديا الإلهية ثلاثة قرون بعد الغفران، ومع ذلك فإن تأثيره واضح في نظرتنا لمؤلف المعري وطريقة تناولنا له. إننا نقرأه منقذين في أرجائه عن دانتي... لم نعد قارين على قراءة الغفران بمعزل عن الكوميديا". ويضيف كيليطو في الفصل الثاني من هذا الكتاب وهو عن (منامات أبي العلاء) أنه لم يكن يوسع دانتي الاطلاع على رسالة الغفران التي لم تترجم إلى أية لغة، بل ولم يرها معاصرو أبي العلاء ومن جاء بعدهم أدنى اهتمام، فظلت منذورة للإهمال إلى أن اطلع العرب على الكوميديا الإلهية مع بداية القرن الماضي ليخرج دانتي رسالة المعري من عزلتها الطويلة ويرفع من أسهمها في بورصة الأدب العربي. علاقة المعري بدانتي لم تكن وحدها على هذا القدر من الالتباس. فممر الخيام هو الآخر كان قد شخص بصبر بعيداً جهة مرة النعمان يقول كيليطو، وهو ينظم بيته المشهور:

فأش الهوى إن هذا الثرى من أعين ساحرة الأحوار
لقد أدخل الخيام قديلاً طفيفاً على بيت أبي العلاء
(خفف الوطء ما أظن آدم الأرض إلا من هذه الأجساد). لكن الخيام سيستعمل مجازاً مرسلًا يستعمر فيه الأعين الساحرة عوض الأجساد الهامدة. فهل في الأمر انتحال؟ استعارة أم

"يجهر بالمحال ويهمس باليقين" كما يعترف هو نفسه في اللزوميات:

إذا قلت المحال رفعت صوتي وإن قلت اليقين أطلت همسي

كما أنه "يتكلم بالمجاز" وهو ما يعرّض القراءة الحرفية لنصوصه إلى الابتسار وسوء الفهم. يقول دائما:

وليس على الحقائق كلّ قولني ولكن فيه أصناف المجاز إضافة على أن بعض قريضه كذب، وهو بنفسه من أقرّ ذلك في خطبة ديوانه (سقط الزند).

وبالضبط في هذه المسافة المتباعدة بين الحقيقة والمجاز، والصدق والكذب، الشك واليقين، الجنة والجحيم، ثم بين النص ومقصديته تشتمل الآليات التأويلية لعبد الفتاح كيليطو وتتناسل أسئلته النقدية حول عملية إنتاج الدلالة وحدود دور كلّ من القارئ والكاتب فيها.

إنّ التأويل فن، والبحث عن الحقائق المضمرّة في النصوص، وربما الملموسة لا اعتبارات معينة، فعل مفتوح على المتعة والالتذاد، خصوصا حينما يكون الباحث من طراز كيليطو الذي لا يرهن تأملاته النقدية بضرورة القبض على دلالة تأويلية بفسيفسها أو الكشف عن أصل النص وجوهره، بقدر ما يكتفي بالتحليق الحرّ في فضاء "المتاهة" تاركا لبوصلتها المعطلة أن تعبث بوجهته، أو وجهاته.

إنّ وجهات كيليطو في كتابه (أبو العلاء المعري أو متاهات القول) تتعدّد بتعدد الرواة الذين أخذ عنهم. لذا نجده يتوقّف في الفصل السادس المعنون بـ (روايات) عند ابن الجوزي أحد أشدّ المتحاملين على أبي العلاء، حتى إنه اعتبر كتابه (الفصول والفيافيات) كلاما في نهاية الحركة والبرودة قبل أن يمرض بمؤله قائلا: "فسبحان من أعمى بصره وصيبرته". ثم عرّج الباحث على سبط ابن الجوزي صاحب (مرآة الزمان) الذي كان أكثر إنصافا لشيخ المعرة من جدّه حيث أورد إلى جانب أقواله الشائكة أخرى لا غبار عليها. ثم استدعى كيليطو أيضا القفطي صاحب (إنباه الرواة) الذي كان يحرص على إيداع تحفظه من المعري لئيفي عن نفسه شبهة التعاطف معه. أما ياقوت الحموي صاحب (معجم الأدباء) فما إن أورد بعضا من شعر المعري الدالّ على سوء عقيدته حتى انتهز الفرصة لهجده الله تعالى على ما ألهمه من "صحّة الدين وصلح البقين قبل أن يستعيز به من استيلاء الشيطان على العقول".

وسيفتّم كيليطو رحلته بين الرواة بابن العديم صاحب (الإنصاف والتصري) في دفع الظلم والتجريح عن أبي العلاء المعري). وهو الوحيد بين القدماء الذي جرّد قلبه للفتاح عن شيخ المعرة والذود عن مصنفاته مؤكدا أن خصوم المعري إنما "حملوا كلامه على غير المعنى الذي قصد".

لكن لماذا أرجأ كيليطو، وهو راوي الرواة في هذا الكتاب، ابن العديم على نهاية الفصل؟ هل لتجبّ روايته "المنصفة" ما

قبلها فتلغي بذلك تكفير ابن الجوزي للشيخ وأرتياب ابن القفطي في صفة اعتقاده؟ هل هو انتصار من كيليطو لليقين على الشك؟ سيكون من الصعب التّديّل على ذلك، فكيليطو ينعو دائما في كتاباته النقدية إلى القراءة المرتابة المتشككة. بل إنه يتغاضى في تعميق حالة الالتباس لدى قارّنه. وكأنّ لدّه القراءة لا تتحقق في عرّبه إلا بترويط القارئ في "متاهات القول". ولا يمكن لهذا الأخير أن يغادر المتاهة إلا بافتراض طريق له داخلها، طريق لن يفضي به إلى الخارج بالضرورة، بل فقط سيجمعه يستأنس بمجاهلها.

بهذا المعنى تصير القراءة عند كيليطو جزءا لا يتجزأ من عملية الكتابة. كلّ كتابة هي فعل قراءة بالأساس. وعند كيليطو دائما هناك نص غائب/حاضر يؤسّس عليه كتابته. بل إن الكاتب فيه ليس سوى قارئ ذكي شغوف باللمع ومطاردة الطلال؛ ظلال المعاني وأمياض الدلالات. الكتابة عنده رغم خفتها القصوى، أو ربما بسبب هذه الخفة، لا تطمح للسّموا إلى مقامات التأمل ولا تدعي افتراء المعاني الأصلية، لأنها بالأساس فعل قراءة واقتناع بالمقروء. لهذا نجدها تتحقّق بالدرجة الأولى في مدارات نصوص سابقة لتجدد لنا تماما كعواشي. عواشي قد تتجاوز متونها أحيانا لتقتحم على ما لم يخطر لكاتبها على بال، بل وتزايد عليها بدنيامة التأويل.

إن مجموع أعمال كيليطو يبدأ ب: الأدب والغربة، مرورا ب: الكتابة والتأليف، الفائب، الحكاية والتأويل، المقامات، لسان آدم، العين والإبرة، حتى: متاهات القول... ليست سوى قراءات لبعض النصوص التراثية كالمقامات وألف ليلة وليلة وبعض نصوص الجاحظ، وابن المقفع والحريري ثم أخيرا المعري.

لكن قراءة كيليطو لهذه النصوص لا تدعي النفاذ إلى عمق ما كامن بها، بقدر ما تحاول ركوب أمواج مجازاتها والتزحلق فوقها بدرجة تأويلية عالية. إن ما يشغل كيليطو في كتاباته هو سؤال القراءة بالأساس. كيف تصير القراءة جزءا من عملية الكتابة. على أساس أن النص لا يكتمل إلا بالقراءة التي تصير استمرارا لعملية الكتابة ذاتها. لذا فالمعري الذي اشتغل عليه كيليطو في هذا الكتاب ليس هو صاحب (رسالة الفيران) و(سقط الزند) و(اللزوميات) فقط، بل هو أيضا ذلك المتعدّد الذي ضاعفته روايات الآخرين. إن وجه المعري لا يكاد يستقرّ على ملامح نهائية له في كتاب كيليطو. ليس لأن الرجل غير جلد، ولكن لأنّ مرآة كيليطو تعكس مرآيا السابقين وتختلف عنها.

في هذا الكتاب يشغل الباحث المغربي على أدب المعري وسيرته بغير قليل من التفهم المواطئ بل والتعاطف أيضا، مما يجعلك تشعّر أن كيليطو يتجاوز أحيانا دور القارئ والناقد ليفتح علاقته مع "موضوعه" (المعري) على أبعاد أخرى غامضة، فهل يكون صاحب (الكتابة والتأليف) إننا آخر لأبي العلاء؟

معارض متنوعة وأخرى تتجاوز اللوحة التقليدية وتثير أسئلة

محمد العامري

تتقدم العاصمة عمان العواصم العربية في استضافتها للعروض التشكيلية المحلية والعربية والعالمية، لتصبح العاصمة الجمالية للعالم العربي كونها عاصمة متوسطة للعواصم العربية، وهذه العروض عكست روح التنافس واذكاء روح الحوار عبر مشاركات وتنوع العروض وأنماطها المختلفة. هذا التنوع الذي انعكس إيجاباً على تطوير الذائقة الجمالية لدى المشاهد، مما وضع الفنان أمام تساؤلات ذكية، وخطرة لتعطي الفنان علامة جديدة في طبيعة الأعمال المعروضة.

مؤسسة خالد شومان - دارة الفنون

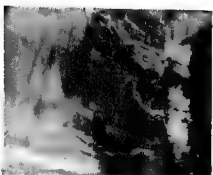
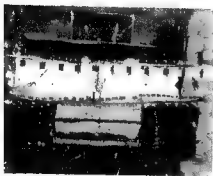
استضافت دارة الفنون تجربة مفامة للفنانين العراقيين مها مصطفى وإبراهيم رشيد، التجربة التي جاءت بعنوان ما بعد ١٠٠ مئوية حق

تساؤلات جدية حول نمط العمل الفني العربي الجديد حيث اشتمل المعرض على أعمال للنحت المبدني وأعمال للرسم والتكوين والفيديو آرت، مشروع فني متكامل يعكس حياة الإنسان والأرض عبر أدوات تعبيرية مختلفة، فالفيديو يحيلنا إلى أعمال الرسم وكذلك المنحوتات المعدنية الموسقة تحيلنا إلى حرارة درجة الفيلان في المادة وصولاً إلى الحقائق الشفافة التي حملت جزءاً من ذاكرة الأرض كالحنطة والضوء وملج البحر الميت والصور النيفاتيف، المعرض لاقى تفاعلاً من نوع خاص بين طبيعة التعبير والدلالات الإنسانية المطروحة وشكل تحولاً في معمار العروض حيث سبق لدارة الفنون، وإن قدمت تجربة مهمة في الفيديو أدت للفنانة سهى شومان وتجربة أخرى لمجموعة من الشباب الأردنيين بعنوان تضاريس حيث حرصت الدارة على تقديم الدعم لمثل هذه المشاريع.

♦ غاليري ٤ جدران:

استضاف غاليري ٤ جدران تجربة مثيرة حول مدينة البتراء جمعت بين الرسامة الهولندية جيرى بيرنبرويسبوت والفوتوغرافية الانجليزية جين تايلر ومجموعة من القطع الأثرية من دائرة العامة في الأردن، حيث قدم المعرض طقساً بترافياً تحققت تجلياته من خلال أكثر من مادة تعبيرية جمعت بين الواقع الأسطوري للمدينة والواقع الافتراضي عبر الرسم.



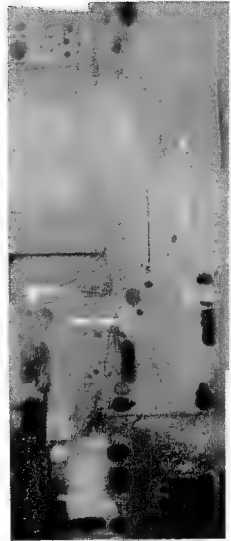


أما التجربة الثانية في غاليري ٤ جدران فكانت للفنانة غادة دحدلة وجاءت بعنوان (الرؤية من الداخل) حيث عرضت دحدلة بنوافذها وأبوابها التجريدية التي تمكس مساحة تعبيرية حول ما يحدث خلف تلك الأبواب والنوافذ، ففي هذه التجربة لاحظنا تحولاً وتطوراً واضحين في تجربة دحدلة التي أضافت عنصراً جديداً على لوحاتها والمتمثلة بخطوط سطوح الزينكو للمخيمات الفلسطينية، وجاءت هذه الخطوط لتسهم في فتح طبيعة

المربع الذي تشغل عليه عادة منذ فترة طويلة.

♦ غاليري الأورفلي: استضاف غاليري الأورفلي معرضاً بعنوان على درب دعم الانتفاضة، الأعمال من مقتنيات الدكتور أسعد عبدالرحمن حيث سيذهب ريع هذه الأعمال إلى دعم المشاريع الفلسطينية في الداخل والشتات، ويشكل هذا المعرض فرصة متفردة للمشاهدة لتتوع الأعمال التي جمعت أسماء عربية مهمة أمثال إبراهيم بوسعد وعباس يوسف وعبدالجبار الفضبان والمحيimid وحمدان من البحرين وسلام كتمان ومحمد العامري وحسين دعدة وعمر بصول ويوسف بداوي من الأردن، وحامد اليوسفه (البحرين) وجورج بهجوري من مصر وناجي العلي من فلسطين والمهايني والصابوني من سوريا وآخرين. هذه التجربة تؤثر على عافية الاقتناء لدى بعض الشخصيات العربية.

أمانة عمان - غاليري رأس العين: قدم الفنان خيرى حرز الله تجربة جديدة بعنوان (مقامات لونية) اشتمل المعرض على مجموعة من الأعمال التي اتخذت من التجريدية التعبيرية فضاء لها، وهذه التجربة



هي نتاج تجارب الفنان في أكثر من مادة تعبيرية كالنحت والرسم والغرافيك والخط العربي كل هذه الخبرات انمكست بشكل ايجابي على هذه التجربة التي قدمت الفنان بصورة قوية عبر قوة تعبيرية وخشونة اللون، حيث يعتمد حرز الله في هذه التجربة على اطلاق الفنان لريشته، من خلال صدق التعبير الواحي المنطلق من دراسات لونية ذكية وحلول بصرية قادمة إلى مساحات مهمة في عمله التجريدي، ففي هذه التجربة يؤكد حرز الله على خصوصية لوحته وطرائق تعبيره عن هواجسه الانسانية بلغة فنية راقية.

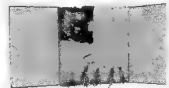
♦ هاليري شارع الثقافة:

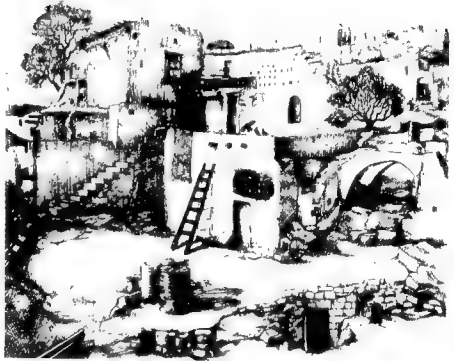
قدمت الرسامة مها محيسن معرضها الجديد في شارع الثقافة من خلال تركيزها على موضوعة الطبيعة والطبيعة الجامدة وقد سبق للمحيسن أن قدمت تجربة في ذات الموضوع في بيت الشعر الأردني، حيث تنتمي أعمالها إلى المزج بين التعبيرية والواقعية، وقد قدمت محاولات في رسم الزهور ونجحت أكثر في تجربة رسم الطبيعة التي تعتمد على قوة اللون وتعبيرته. وظهرت نماذج تعبيرية معقولة من الممكن أن تظهر بصورة قوية في تجارب قادمة.

وتبقى المحيسن من الفنانات الأردنيات الشابات اللواتي يسجلن تجارب معقولة من الممكن أن تظهر مستقبلاً بصورة مبشرة، هذا المعرض مؤثر ايجابي.

♦ المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة:

نظم المتحف الوطني مخبماً ابداعياً في محمية ضانا بمشاركة مجموعة من الفنانين الأردنيين الذين شاركوا في ورش الرسم والخزف والفوتوغراف وشارك في الورشات طلبة جامعة عمان الأهلية ومجموعة من طلبة





الطفيلة. المشروع الذي دعم من أكثر من مؤسسة أردنية مثل جامعة عمان الأهلية وشركة فاست لينك والجمعية الأردنية لحماية الطبيعة حيث يهدف المشروع إلى إعادة الاعتبار إلى جماليات المكان الأردني عبر الفوتوغراف واللوحة وإسهام الفعل الثقافي في تسويقه سياحياً وقد انجز الفنانون مجموعة من الأعمال في مجالات الخزف والرسم والفوتوغراف ستعرض فيما بعد على صيغة معرض لافساح المجال أمام الجمهور لمشاهدتها، وسيقوم التلفزيون الأردني بإنتاج فيلم تلفزيوني حول هذا اللقاء، الملتقى هو أحد مشاريع المتحف خارج قاعات المتحف ضمن التفاعل مع المجتمع المحلي.

♦ المركز الثقافي الاسباني؛

نظمت جامعة البتراء معرضاً سنوياً بالتعاون مع المركز الثقافي الاسباني، المعرض هو لدرسي كلية الفنون والعمارة في الجامعة وأصبح تقليداً سنوياً، المعرض يتيح للجمهور مشاهدة أعمال الفنانين الذين يعملون في جامعة البتراء من سوريا والمراق والأردن ومصر حيث تنوع المرجعيات الفنية وصولاً لتنوع المادة والاداة التعبيرية.

♦ المركز الثقافي الفرنسي؛ استضاف المركز الفرنسي معرضاً فوتوغرافياً نادراً بعنوان (سحر فلسطين في القرن التاسع عشر) الأعمال من تصوير ميمس بون فيس وهي من مجموعة لبنا صالح، المرض يمس أهمية فلسطين عبر التاريخ ومحورية حضارتها في المنطقة، وجاءت الصور لتؤكد أصالتها وأعطت المجال لايجاد مقاربات ومقارقات بين ما كانت عليه فلسطين من نمط معماري وحياة وبين ما فعله الاحتلال الصهيوني بهذه العماثر في محاولة من الاحتلال لمحوها وتغيير هويتها.

"سوسيولوجيا التراكب الثقافي لأحمد شراك" الإحاطة بالثقافة المغربية المتشابكة مع الثقافة العالمية ببولوغرافيا

عن المركز الوطني للإبداع المسرحي والسينمائي المغربي صدر حديثاً كتاب "سوسيولوجيا التراكب الثقافي" للناقد والباحث أحمد شراك، والكتاب يأتي في محاولة للباحث للإحاطة بالأعمال البيلوغرافية التي أنجزت حول مختلف الحقول الأدبية والمعرفية التي شغلت بال المؤلفين المغاربة، والمؤلف يسمى من وراء ذلك كما يقول الأديب عبد الرحمن طنكول في تقديمه للكتاب إلى التذكير بالنهج وتبنيته وبالتالي إلى مد القارئ بمادة ثريه الماضي بالحاضر تمكنه من الفهم بالقراءة التي يراها مناسبة لفهم واقع المجال الثقافي الذي يهيم.

الناقد شراك يهتم بمسئلة استراتيجية عبر كتابه أبرزها: ما مصير الثقافة المغربية في أفق العولمة وما تقررعه من اتفاقيات التبادل الحر؟ وفي أي اتجاه سيتطور عمل الجمعيات الثقافية كي يستطاع معانقة التحولات التي يمرها العالم والمساهمة بها؟ وكيف ستأقلم دور النشر والأعلام والتوزيع مع التغيرات التي سيعرفها الكتاب تحت تأثير المكتوب الافتراضي وانتشار وسائل الاتصال عبر الانترنت والأنظمة الرقمية؟ وهل الثقافات المحلية من خلال انتشار لغاتها على مستوى المكتوب سيؤدي إلى انقلاص الثقافة الوطنية وعزلتها على المستوى الدولي؟ الناقد شراك يحاول أن يقدم تحليلاً منهجياً وموضوعياً للإجابة على تلك الأسئلة الشائكة والمعقدة.

الكتاب مقسم إلى ثلاثة فصول أساسية، الفصل الأول منها يقترب ويستفهم أهم النشآت والقضايا التي تتمتع في الثقافة المغربية، وتشكل أهم توتراتها وإشكالياتها وتحولاتها، الفصل الثاني من الكتاب ينحو منحى نقدياً تطبيقياً عبر مجموعة من المتابعات النقدية للتراكب الثقافي خاصة البيلوغرافيا منه، أما الفصل الثالث فجاء بمثابة إعداد بيلوغرافي للتراكب الثقافي من خلال توثيق مجموعة من المؤشرات لهذا التراكب كالبيلوغرافيا والبيو، بيلوغرافيا والأنطولوجيا، ومعجم التراجع ومعجم المصطلحات والمفاهيم.

الكتاب يقدم أسئلة جوهرية أبرزها هل يؤدي التراكب الثقافي إلى الخلود والاستمرارية في الزمن؟ بل هل سيؤدي الكيف أيضاً إلى مثل هذه الحالة؟ خاصة وأن الخلود الرمزي يشكل هاجساً وهدفاً في حياة الكاتب والمفكر والمبدع، أنه بمثابة حياة مضاعفة بل حيوات، تتجاوز إيقاع الجسد إلى إيقاع الرمز والمعنى ويشير المؤلف أن التراكب الثقافي يفرز في النهاية عمر الخلود الرهين بامتداد النصوص في القراءة والقراء، ومدى إثارتها لأسئلة متجددة عبر الزمن، كما هو الشأن مثلاً بالنسبة للمنتقبي وابن رشد وغيرهما، وغيرهم كثير لكن الأكثر هو من عاصرهما من شعراء وفلاسفة وأدباء والذين غابوا عن الزمن بفياهم عن الوجود. ومن هنا يقرر المؤلف أن الاستداد في الزمن لا يمكن الحسم فيه، بل وعلى العكس من ذلك يمكن الحسم في وصف التراكب ومتابعته بل وتقدمه، وهذا ما حاول فعله الناقد شراك إذ لم يقتصر في منهجه على متابعة النقد البيلوغرافي بل ذهب لنقده من خلال منهجية وموضوعية.

يكتمل كتاب "سوسيولوجيا التراكب الثقافي" صيغة الاتساع والشمول، باتساع وشمول الثقافة المغربية لنفاية رصد إيقاعها ومسارها وبالأساس تراكمها في مختلف الأجناس الأدبية والموضوعات والميادين، ويقف وراء الكتاب الذي بحث في ٣٦٧ موضوعاً مئات الكتاب والباحثين والمؤلفين، وآلاف الكتب والأبحاث والمقالات ومئات الآلاف من الصفحات في مختلف مجالات البحث والإبداع والثقافة في المغرب.

الكتاب يرصد لمسافة زمنية امتدت لقرن من ١٩٠٣ إلى ٢٠٠٣، ومن خلالها يرصد الناقد إيقاع الثقافة المغربية سواء في فترة الحماية أو فترة ما بعد الاستقلال، مع تسجيل لما رصده الأجانب عن المغرب في تلك الفترات، ثم رصد الفهرسة كمنصو وعلم يمتد في تطبيقاته وتوثيقه لتراثنا العلمي والأدبي والفكري، من أجل ثبت هذا العلم كمنصو من منحاي الثقافة المغربية المعاصرة.

جاء الكتاب في ١٦٧ من القطع المتوسط ويأتي بعد إصدارات المؤلف: الخطاب التسمائي في المغرب، والثقافة والسياسة، وممالك القراءة، والسوسيولوجيا المغربية بالاشتراك مع عبد الفتاح الزين.



“الاستشراق: حوار الثقافات” يبحث في تعزيز علاقات التعاون والحوار البناء بين أبناء الأسرة الانسانية الواحدة

صدر عن الجامعة الاردنية كتاب اوراق عمل مؤتمر “الاستشراق: حوار الثقافات” من تحرير رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر د. سامي خصاونة. وجاء في مقدمة الكتاب ان هذا المؤتمر اكتسب اهمية خاصة، فلهذه المؤتمر الاول الذي تنظمه جامعة في الوطن العربي بمشاركة نخبة من المستشرقين والباحثين من مختلف الاقطار الذين التقوا في رحاب الجامعة الاردنية على مدار ثلاثة ايام قدموا ابحاثهم ودراساتهم في جو من الحرية الفكرية والاستقلالية الاكاديمية، فكان تقاعلمهم فيما بينهم، اتفاقا واختلافا، سبيلا للتوصل الى عدد من الاستنتاجات التي تساعد في توثيق قواعد البناء الصحيحة لعلاقات متينة في المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية. وتضمن كتاب المؤتمر الذي عقد برعاية جلالة الملك عبدالله الثاني خلال الفترة من ٢٢- ٢٤ تشرين اول عام ٢٠٠٢ بمناسبة اعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، الابحاث التي قدمت بالمؤتمر. ويقع الكتاب في سيمعائة صفحة من القطع المتوسط واشتمل على مساور المؤتمر باللغتين العربية والانجليزية ٣٦٢ بحثا علميا.

وتناول المؤتمر موضوع الاستشراق من خلال العديد من الابحاث منها: افكار عن تاثير الحضارة العربية الاسلامية على بعض المشردين الكاثوليكين لشنتيان دينه من المعهد الألماني للدراسات الشرقية في لبنان، اشكاليات الاستشراق والاسلام، للدكتور نقولا زيادة من الجامعة الاميركية في بيروت، “المستشرق هاملتون كب ودراسة الاسلام” للدكتور ناصر الملا جاسم من جامعة الموصل بالعراق، “منهجية المستشرقين في نشر المراجع العربية القديمة” للدكتور رثيف خوري من جامعة هايدلبرغ الالمانية، “اساليب دراسة المستعربين للكتاب المقدس” للدكتور نينا اوسينسكايا من جامعة موسكو، “حوار الثقافات من خلال كتابات الرحالة الى الجزيرة العربية” للدكتور عبدالرحمن الانصاري من السعودية، “الاستشراق والعرب قبل الاسلام: الهمم ومكة” حالة دراسية” للدكتور سلامة نعيمات من جامعة السلطان قابوس العمانية، “الاستشراق بفرنسا بين النزعات العلمية والايديولوجية” للدكتور فلوريال ساننوستان مدير المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، “مستشرقون في الاردن” للاستاذ سليمان الموسى من الاردن، “ملاحظات حول الدراسات القرآنية في اوروبا في القرن الخامس عشر: مارتين لوثر وشيهم بوستل” للدكتور هارتموت بويزين من جامعة ايرلانجن- نورينبرغ الالمانية، “الدراسات الغربية للادب العربي” للدكتور روجر آلن استاذ اللغة العربية في جامعة بنسلفانيا الاميركية، “الترجمة كجسر لثقافة الحوار بين الحضارات: الشاعر الألماني فريديك ريكتر ١٧٨٨- ١٨٦٦” يحاور الحبري ١١٢٢ للدكتور محمد آيت الفران من جامعة القاضي عياض بالمغرب، “دور الاستشراق اليوسفلافي في تبرير الابداء الجماعية” للدكتور اسعد دوراكوفيتش من البوسنة، “جيوب تنظير سميدا اخر: رواصب إستشراقية في وجوه من الكتابات الانجلو- اميركية عن العرب والاسلام” للدكتور عبدالنبي اصمطي من سوريا، “مقامات بمناسبة انقضاء المؤتمر” للدكتور روجر آلن وعبد عون الروضان. واشتمل الكتاب الذي حرره الدكتور سامي خصاونة على كلمات: لرئيس اللجنة التحضيرية سامي خصاونة، وللدكتور روجر آلن متدوب المشاركون بجامعة بنسلفانيا، وعلى كلمة للدكتور عبد الله الموسى رئيس الجامعة الاردنية وأكد في كلمته على ضرورة التلاقى مع الفهم العالمية، والحوار مع الآخر، تعزيزاً لعلاقات التعاون والحوار البناء بين أبناء الأسرة الانسانية الواحدة.



"اللفة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية" لناصر يعقوب يكشف البعد الجمالي في البنية الروائية العربية الجديدة

يهدف كتاب اللفة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (١٩٧٠-٢٠٠٠) لمؤلفه الدكتور ناصر يعقوب الى الكشف عن الجماليات وتجلياتها في الرواية العربية من خلال اللفة التي تشكل معلماً بارزاً ومهماً في حداثة الرواية العربية، بل انها شكلت كما يقول المؤلف العمود الفقري لذلك التحول من الرواية التقليدية الى الرواية العربية الجديدة.

الكتاب ينطلق من فقر الساحة النقدية العربية الى دراسات لغوية متخصصة في حقل الرواية العربية على النحو الذي حظي به الشعر، رغم أهمية ذلك النسيج اللغوي.

يأتي الكتاب امتداداً طبيعياً للعديد من الكتب النقدية التي بحثت في تجليات الرواية العربية وبرزها دراسة فريال غزول " الرواية الشعرية العربية والمعاصرة "، و" شعرية الرواية " لعللي جعفر الملاق، و" أبحاث في النص الروائي " لمسامي سويدان، وغيرها من الدراسات.

يحاول المؤلف يعقوب في كتابه أن يزاوج في دراسته بين الجانب التطبيقي للشعر، والتظهير اللغوي للرواية، مع الوعي بأن لأسلوب الرواية التي تمثل جنساً أدبياً مستقلاً خصوصيته التشكيلية المميزة.

في تمهيد للكتاب يشير يعقوب الى ان اللفة الشعرية في الرواية قد تجلت بمظاهر عدة كالمجاز وشعرية لغة الوصف والتشبيه والتكرار، واختفاء أدوات الربط، ان الحدالة اللغوية الروائية قد مثلت بشاعريتها الشفافة معلماً أساسياً في الرواية، بما يتناسب مع موضوعها، فتصبح لفتها لغة جديدة بقدر جده الهم الأساسي في الرواية. ويعتبر يعقوب ان الكتابات الروائية الحدائية كتابات داخلية ذاتية الإحالة والانمكاس تتطلب الإيغال في الذات، مما يتطلب لغة شاعرية. وتصوير صورة الذات ليست المنتصرة وإنما الذات المخدولة.

ويخلص الباحث الى ان مرحلة الستينيات قد شهدت تحولاً في الرواية العربية من نمطها التقليدي الى الحدائي، وخصوصاً ما يتعلق بلفتها التي بدأت تتحو المنحى الشعري، وكان هذا التطور على يد جيل الرواد، ويشير الباحث الى ان مفهوم الجنس الأدبي وخصوصيته يبقى قائماً رغم دعوات النقد الى مفهوم نفي الجنس الأدبي أو نفاء الجنس الأدبي، ويؤكد الباحث ان الأجناس الأدبية (الشعر والنثر) تداخلت منذ القدم واستفادت من بعضها البعض في الوقت الذي ظلت فيه محافظة على خصوصيتها وكيانها المستقل.

الكتاب في فصوله الأربعة (شعرية الرواية، وشعرية العنوان، وشعرية لغة السرد الروائي، وشعرية الوصف المكاني) يؤكد على ان مظاهر اللفة الشعرية في لغة السرد الروائي العربي قامت على علاقات المعنى والترميز، وارتباط الانزياح اللغوي في مقاطع السرد الروائي بدلالات المناخ الروائي، فتتمتعت دلالات هذه المقاطع بمناخ الدمار والقتل والنزعة والاضياع والحرب، وهذه المكونات التصويرية الدلالية بدلالاتها السلبية تتشابه مع مكونات المرجعية الواقعية (الواقع العربي) الذي تشيع في مناخه تلك المكونات السلبية؟

صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار الفارس في عمان في ٣١٦ صفحة من القطع المتوسط



"نقد العقل الجدلي" لهشام غصيب يدرس آفاق التنوير ويؤسس لفلسفة جديدة تحملها حركة التحرر العالمية

رغم ان كتاب " نقد العقل الجدلي " للدكتور هشام غصيب مضمخ بالهموم السياسية العملية في كل ركن من أركانه وفي كل جملة من جملة فإنه ينبري لحل إشكالات فلسفية تتبع من قلب حركة التحرر العالمي المناهضة للرأسمالية العالمية، وتعمق تقديمها باستمرار ويعطن غصيب في تقديمه للكتاب الصادر حديثاً عن دار ورد وجاء في ٢٨٠ صفحة من القطع المتوسط ان الكتاب يهدف الى التأسيس الفلسفي للجدل المادي وحل إشكالاته الفلسفية وتحديد أسسه ومنطوياته بثلاث خطوات تمثل في الأجزاء الثلاثة التي يتشكل منها الكتاب.

الجزء الأول من الكتاب حمل عنوان " علم الجدل " وهو يؤسس لمفهوم الجدل المادي عبر الفصوص نقدياً في التراث الفلسفي الماركسي " ماركس، انغلز، لينين، لوكاتش، كورش، غرامشي، مدرسة فرانكفورت، سارتر، لوتشيو كوليتي، ألتوسير " وفي فلسفة التاريخ لدى كل من هيغل وماركس، وفي أنطولوجيا علم الطبيعة، ومنطوياته الفلسفية، ومنطق النظرية العلمية.

ويتناول الجزء الثاني من الكتاب، الجدل كما يتمظهر في علمي الطبيعة والاجتماع. ويبدأ بنقد الوضعية من منظر تاريخي مادي جدلي " منظور لينين تحديداً "، ويبين نهافت الخطاب الوضعي عبر بيان قصور بصيرته عن رؤية الحقيقة الموضوعية والتاريخ والنقد. ثم يعرج على مفهوم الإشكالية الألتوسيري، فيفصل معناه ومغزاه النظري، ويسخره أداة في فهم علم الفلك القديم، ويقوده ذلك الى وضع نظرية اجتماعية جدلية في الثورات العلمية عمادها مفهوم السوبوتورة والثورة الهيجلية، ثم وعلى هذا الأساس، يضع أنموذجاً لإستملوجيا مفصلاً للإنتاج العلمي. ويتناول في خاتمة هذا الجزء أنطولوجيا الوجود الاجتماعي والشروط الأنطولوجية لعلم الاجتماع.

الجزء الثالث من الكتاب حمل عنوان " نقد العقل الغربي " وتناول الفلسفة الأوروبية الحديثة من منظورات قوى الإنتاج المادي، وعلم الطبيعة، والعلمنة. إذ يبدأ بملامح الانحطاط والحيوية في الفلسفة الأوروبية في القرن العشرين، من منظور أزمة الرأسمالية والحضارة البرجوازية. ثم يتناول المغزى الفلسفي للثورة العلمية الكبرى وأثرها على العقل النظري الغربي، ومن ثم يناقش المعالم الجوهرية لهذا العقل، ويتناول في نهاية هذا الجزء تطور الفلسفة الأوروبية الحديثة بوصفه مسيرة علمنة لفكر، أي انتقاله من محورية الذات الإلهية الى محورية الذات الانسانية ويبين ان هذه المسيرة تصل أوجها وصورتها المثلى المنسجمة مع ذاتها في ماركس والمشروع الماركسي، ثم يبين أسس هذا المشروع ومعاله وبنائه ومضوغاته وأفاقه ومنطوياته، ويقوده ذلك الى وضع مشروع فلسفي للمستقبل يتمثل في دراسة تطور عقيدة التنوير بعد ماركس، وردود الفعل عليها، الغربية والأخرى العربية، من أجل استيعاب الفكرين الغربي والعربي الحديثين استيعاباً نقدياً يؤسس لفلسفة جديدة تحملها حركة التحرر العالمية ومنها حركة التحرر القومي العربية.



خسارات فادحة

«عندما يتداخل عصران، وثقافتان، وديانتان، تتحول الحياة البشرية الى معاناة حقيقية، الى جحيم.. هناك اوقات يُحسّر فيها جبل كامل في ذلك الطريق الواقع بين عصريين وأسلوبين للحياة فيكون من نتيجة ذلك أن يفقد كل قدرته على فهم نفسه ويفقد المعايير والأمان وبساطة الرضى».

هذا المقتطف من رواية لهرمان هيسه «دُثب البوادي» واستعمل كمداخل لكتاب زينفو بريجنسكي «بين عصريين.. امريكا والعصر الالكتروني».

وها أنا استعمله أيضاً كمداخل للاطلال على فساد الحادثة.. حادثة وقوع جبلي بين عصريين.. عصر النتاج الأول للثورة الصناعية الأوروبية التي أفرزت الطائرة والسيارة، والكهرباء والراديو والتلفزيون والقتوغراف والطباعة والقوة النووية وبياقي الازدح التكنولوجية التي تتحرك بالنفط أو بالطاقة الكهربائية.

اما العصر الثاني فهو عصرنا الآتي، عصر ثورة الاتصالات والمعلوماتية والفنانيات والانترنت، والاقتراحات التي تتناول يومياً لـ «بيل جيتس» صاحب امبراطورية «الكمبيوتر».

الخطورة القصوى في عصرنا الثاني هذا ليست فقط في حدوده بهذا التسارع، بل في مكنته الانقلابية القائمة على جب المعطى الماضي وحذفه تماماً بكل ما في هذا الماضي من تراكمات أخذت مساحتها الراسخة في الوجدان الجمعي البشري. ومطالبته الاحادية لنا باجتراح المساحات الاضافية في ارواحنا لاستقبال المعطيات والاقتراحات التي تتناقل وتتورم يومياً هي كافة المناحي الحياتية.

وإذا كانت الثورة الصناعية القريبة قد اصطلحت معها تفسيراتها وتشطيراتها للبنى الاجتماعية، ولبنى الاخلاقية الجديدة، في وقت زمني يمكن احتمال حدوثه التراتبي، في روح انسان العصر الثالث، وبأسلوب يمكن فيه توزيع القناعات التي اجترحتها هذه الثورة، على الكائن الانساني بما يتناسب مع عمره الزمني. فان عصر ثورة الاتصالات يحدث بتسارع يقسم ظهر الروح الانسانية الى درجة القهر وعدم الاحتمال.

انني ما زلت أتحدث من جبلي وأنا انصرف ان ثورة الاتصالات، وقدرتها على الرشوة الخدمانية التي تقدمها في كافة المجالات الحياتية من تواصل واتصال وتيسير معرفي قادرة على ان تتولى ابتلاع أجيالنا المقبلة وصهرجتها ضمن شروطها ومتطلباتها.

انني أتحدث عن جبلي هذا الذي يشاهد قبره الفكري المائل امامه، والذي حلب كل امكانياته الروحية والوجدانية، واستغرق كل الألق الذي كنا نعلم به.

أتحدث عن جبل ذاق طعم المر في التعلم، بدما من الكتابات والمدارس التي تشبه المعتقلات الى حد كبير، عن جبل يرى انه في بعض عواصم العالم لا يذهب الطالب الى المدرسة، بل يذهب نحو شاشة الكمبيوتر حيث المعلم والمعلمة.

أتحدث عن جبل عاش أعتى الخلافات الفكرية، والسياسية والفلسفية ودفع ثمن ذلك رأسه ودمه وربما وطنه، وها هو يرى بعض كهنة المعلوماتية يعملون على تخزين المعرفة الانسانية جميعها وضخها في الافراس المضغوطة، لتضاق الى شبكة معلوماتية واحدة يمكن ربطها بشريحة صغيرة توضع ضمن سياقات الدماغ الانساني للحصول على ما يمكن تسميته بالبخ الكوكبي.

أتحدث عن جبل كان موقعه شرفة البيت، أو حديقة المنزل، أو الشارع العام، أو المقاهي والاسواق والمكتبات، ودائرة العمل، وصار يربق الموقع الالكتروني حيث يقيم كل الناس ويتواصلون ويتبادلون المعلومات.. وحيث صار لكل واحد منا حجره الالكتروني.

أتحدث عن جبل كان ذهابه الأول نحو الحرف والكتابة جفاف الطيشور الذي تلفت عليه الاصابع الصغيرة المرتبكة بين توقع صقعة كف المعلم واللون الاسود للصبورة، حيث كانت ارتعاشة الخط الأولى، وحيث يصبح الخط أول خطوط الشجن وارتعاشات الروح، وحيث لكل خطه.

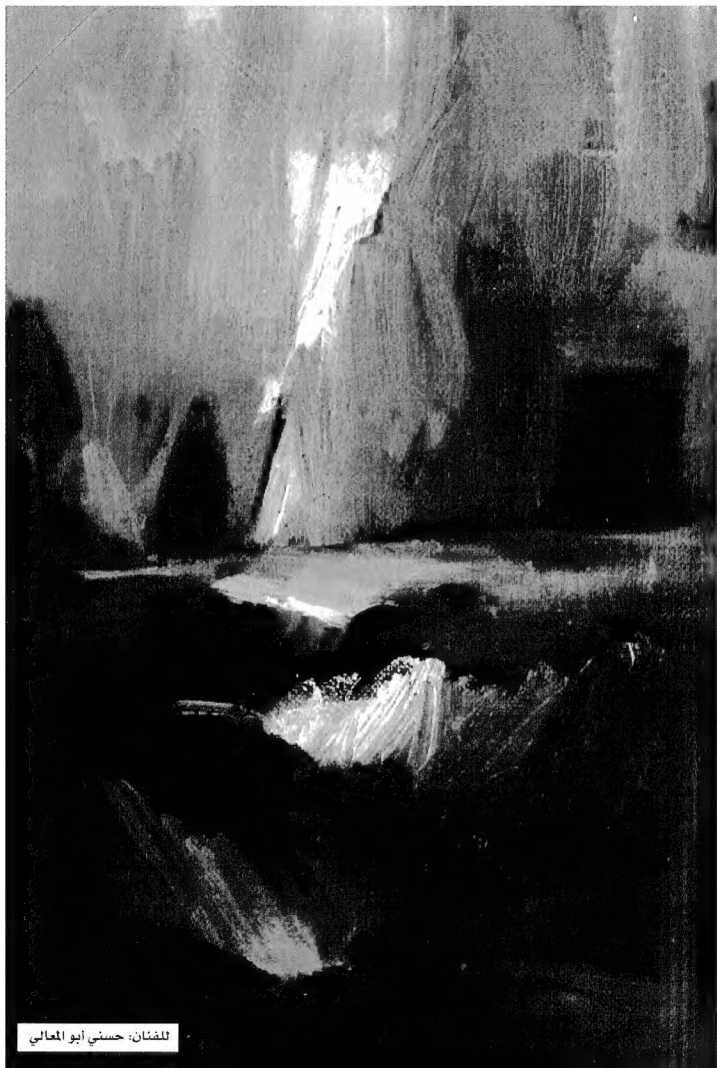
أتحدث عن جبل كان يرى خطه مذنباً في الكراسة السوداء مثلهما يرى خطه أيضاً مذنباً وهو يتجهج كلمات الغزل في أول رسائل الحب.

أتحدث عن جبل يشهد حالياً موت الخط مثلهما يشهد موت الوراق.

جبل صار يلاحظ كيف اندثمت الخطوط جميعها في شاشة الكمبيوتر في حبر موحد! وصار يمكن لأي كان ان يكتب بالكوفي أو الرقعة أو الثلث!

أتحدث عن جبل حرق سنوات عمره مبكراً وهو يناضل من أجل أن يرى «ابله» ابنة الجيران، أو أي ارتعاشة قليلة لطرف ثوب امرأة عابرة وصار يلحظ انه يمكن ويتفكك بسيط لبشرة (الديجتال) ان يرى عري نساء الكوكب مرة واحدة.

أتحدث عن جبل وقع بين فكي عصريين.. وما يزال.



للفنان: حسني أبو المعالي

